



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** "Książę Wiśniowiecki Janusz" Samuela Twardowskiego na tle bohaterskiej epiki biograficznej siedemnastego wieku

**Author:** Renata Ryba

**Citation style:** Ryba Renata. (2000). "Książę Wiśniowiecki Janusz" Samuela Twardowskiego na tle bohaterskiej epiki biograficznej siedemnastego wieku. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Renata Ryba

*Księżę Wiśniowiecki Janusz*  
Samuela Twardowskiego  
na tle  
bohaterskiej  
epiki biograficznej  
siedemnastego  
wieku



Wydawnictwo  
Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 2000



*Księżę Wiśniowiecki Janusz*  
Samuela Twardowskiego  
na tle  
bohaterskiej epiki biograficznej  
siedemnastego  
wieku

Prace Naukowe  
Uniwersytetu Śląskiego  
w Katowicach  
nr 1832

Renata Ryba

*Księżę Wiśniowiecki Janusz*  
Samuela Twardowskiego  
na tle  
bohaterskiej  
epiki biograficznej  
siedemnastego  
wieku

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 2000

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej  
***Jerzy Paszek***

Recenzent  
***Ludwika Ślęk***



BG 292920

## Spis treści

Rozdział I	
Stan badań. Uwagi wstępne . . . . .	7
Rozdział II	
<i>Księżę Wiśniowiecki Janusz</i> — w kręgu ustaleń genetycznych . . . .	19
Rozdział III	
Ojczyście <i>heroicum</i> Samuela Twardowskiego a poetyka i praktyka literacka XVI i XVII wieku . . . . .	34
Rozdział IV	
W stronę praktyki literackiej: <i>Księżę Wiśniowiecki Janusz</i> jako poemat biograficzny . . . . .	58
Wobec epicedium . . . . .	66
Wobec konwencji epiki heroicznej. Heroizacja bohatera . . . .	77
Wobec epitalamium . . . . .	96
Wobec biografii . . . . .	104
Rozdział V	
<i>Księżę Wiśniowiecki Janusz</i> na tle epiki historycznej Samuela Twardowskiego . . . . .	116
Rozdział VI	
Miejsce poematu <i>Księżę Wiśniowiecki Janusz</i> w polskiej literaturze siedemnastowiecznej . . . . .	126
Indeks osób . . . . .	150
Summary . . . . .	155
Riassunto . . . . .	156





## Stan badań. Uwagi wstępne

U swoich współczesnych Samuel ze Skrzypny Twardowski cieszył się popularnością ogromną. Stawiany był na równi z „książęciem poetów polskich” — Janem Kochanowskim, a niejeden „wierszopis” tamtych czasów oddawał mu palmę pierwszeństwa. Przytoczyć można choćby fragment utworu pt. *O swych wierszach*, pióra Stanisława Samuela Szemiota:

Nie porywam się z poety owymi  
Kochanowskimi i Twardowskimi.  
Dam wszystkim miejsce, a sam w dobrą porę  
Najniższe sobie z wierszami obiorę<sup>1</sup>.



Wypowiedzi o Twardowskim i jego twórczości są w XVII-wiecznych utworach dość liczne. Na ogół zawierają pochwałę jego pisarstwa, sygnalizują wysoką pozycję poety na literackim parniasie tamtych lat. Oczywiście można w nich widzieć dowody dużej poczytności dzieł Twardowskiego, jego sławy, a także wpływu na twórczość innych pisarzy doby baroku<sup>2</sup>. Często są to przekazy o charakterze krytycznoliterackim: wskazują na rodzaj twórczości pisarza, zawierają

<sup>1</sup> S. S. Szemiot: *Sumariusz wierszów*. Oprac. M. Korolko. Warszawa 1981, s. 31.

<sup>2</sup> Niewątpliwie najważniejszym „śladem” oddziaływania epickich koncepcji Twardowskiego stała się *Transakcja wojny chocimskiej* Wacława Potockiego — por. M. Kaczmarek: *Epicki kształt poematów historycznych Samuela Twardowskiego*. Wrocław 1972, s. 57; Idem: *Sarmacka perspektywa sławy. Nad „Wojną chocimską” Wacława Potockiego*. Wrocław 1982, s. 44—45.

estetyczną ocenę jego dorobku. Ocenę tym cenniejszą dla historyka literatury, że dokonaną z punktu widzenia świadomości szeroko rozumianej publiczności czytającej, współczesnej poecie, a więc dysponującej identyczną jak on wiedzą literacką aprioryczną i podobną aposterioryczną<sup>3</sup>. Dobry przykład stanowi znany wiersz Wespazjana Kochowskiego *Nagrobek Samuelowi ze Skrzypny Twardowskiemu, Wirgiliuszowi słowiańskiemu*:

On ci to nasz słowiański Wirgili dowcipny,  
Maro polski, Samuel cny Twardowski z Skrzypny,  
Którego heroiczna Muza jest tej cery,  
Że przeszła Ennijusze i chlubne Homery<sup>4</sup>.

Porównanie Twardowskiego do wielkich twórców starożytnych mieści się w konwencji panegirycznego komplementu (tu dodatkowo umotywowanego poetyką nagrobkową). Jednakże tak wyraziste zestawienie z wielką trójką epików antycznych zwraca uwagę, że Twardowski był uważany za epika, autora poematów heroicznych, który na gruncie literatury narodowej rangą dorównał klasykom gatunku, a nawet ich przewyższył.

Wypowiedzi w podobnym duchu można by jeszcze mnożyć. Wiele z nich przytoczył Marian Kaczmarek, który w monograficznym opracowaniu poematów historycznych Twardowskiego podjął temat dziejów sławy tego twórcy i jego wpływu na literaturę w wieku XVII<sup>5</sup>. Z owych przytoczeń wynika, że w swoich czasach poeta ze Skrzypny został w pełni doceniony za twórczość epicką, realizującą model ojczystego *heroicum*. Dowodem tego są idące w ślad za wypowiedziami o charakterze krytycznoliterackim rozważania z dziedziny teorii literatury. Otóż, jak zauważyła Teresa Michałowska, w XVII stuleciu i w pierwszej połowie wieku następnego uwidoczniły się tendencje do wyodrębnienia z teorii poetyckiej osobnego działu, dotyczącego teorii poezji polskiej, którą określono mianem *carmen polonicum*<sup>6</sup>. Zagadnień związanych z wierszem polskim nie ograniczano do wersyfikacji, lecz rozszerzano je o rozważania genologiczne i stylistyczne. Utrwalił się kanon narodowych

---

<sup>3</sup> Pojęcia: wiedza aprioryczna (teoretyczna — wyuczona) oraz wiedza aposterioryczna (nabyta w toku indywidualnych „praktyk czytelnich”) przejęłam od Teresy Michałowskiej, która użyła tych pojęć w rozważaniach na temat kształtowania się i funkcjonowania wśród staropolskiej publiczności czytającej wiedzy genologicznej (*Poetyka i poezja. Studia i szkice staropolskie*. Warszawa 1982, s. 112—114; 129).

<sup>4</sup> W. Kochowski: *Utwory poetyckie. Wybór*. Oprac. M. Eustachiewicz. Wrocław 1991, s. 242—243.

<sup>5</sup> M. Kaczmarek: *Epicki kształt...*, s. 54—64.

<sup>6</sup> T. Michałowska: *Carmen polonicum*. W: *Słownik literatury staropolskiej. (Średniowiecze. Renesans. Barok)*. Pod red. T. Michałowskiej, przy współudziale B. Otwinowskiej, E. Sarnowskiej-Temeriusz. Wrocław 1990, s. 105—106; Eadem: *Saropolska teoria genologiczna*. Wrocław 1974, s. 39—40.

„klasyków”. Obok Jana Kochanowskiego, Kaspra Miaskowskiego, Wespazjana Kochowskiego, poczesne miejsce zajmował tu Samuel Twardowski. Był on najczęściej wymieniany jako autor *Wojny domowej*, uznanej za wzorcową realizację gatunku epeicznego.

Pisarstwo autora *Nadobnej Paskwaliny* odpowiadało stylistycznym upodobaniom epoki. Bardzo chętnie wykorzystywano je w kompendiach zawierających wzorcowe zestawy tropów i figur literackich. Ciekawym przykładem jest podręcznik gramatyki Macieja Dobrackiego, przeznaczony dla odbiorców niemieckojęzycznych na Śląsku<sup>7</sup>. Reguły gramatyczne zostały w nim zilustrowane cytatami pochodzącymi między innymi z dzieł Twardowskiego.

Nawet u progu oświecenia Stanisław Konarski, formułując program nauczania „humaniorów” w zreformowanych szkołach pijarskich, zalecał korzystanie między innymi z dorobku Twardowskiego w celu kształcenia języka oraz przyswojenia określonego wzorca stylistycznego<sup>8</sup>. W pisarstwie poety ze Skrzypny widział on „bogatą skarbnicę doborowych wyrazów ojczystych”<sup>9</sup>. Ciekawe, że także w wieku stanisławowskim poetę stawiano w rzędzie tych, którzy są „godni względów potomności”<sup>10</sup>.

Niewątpliwie tak wysoką ocenę twórczości Twardowskiego odziedziczyli oświeceni po epoce uprzedniej, kiedy to właśnie obwołano go „polskim Maronem”<sup>11</sup> za trzy dzieła: *Przeważną legację*, *Władysława IV* oraz

---

<sup>7</sup> M. Dobracki (Gutthäter): *Polnische Deutsch erklärte Sprachkunst*. Oleśnica 1669.

<sup>8</sup> Zob. B. Kryda: *Szkolna i literacka działalność Franciszka Bohomolca. U źródeł polskiego klasycyzmu XVIII w.* Wrocław 1979, s. 43–44; E. Sarnowska-Temeriusz, T. Kostkiewiczowa: *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*. Wrocław 1990, s. 224.

<sup>9</sup> S. Konarski: *Ordynacje wizytacji apostolskiej dla polskiej prowincji szkół pobożnych. W: Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740–1800*. Oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński. Warszawa 1993, s. 48. Postać Twardowskiego (obok Jana Kochanowskiego i Makaronskiego) pojawia się również w *Rozmowie o języku polskim* F. Bohomolca (wyd. 1758). W dialogu tym przypada Twardowskiemu rola mediatora między pozostałymi rozmówcami, mającego za zadanie wyjaśnić proces zepsucia języka w wieku XVII. Przy czym charakterystyczne, iż bierze on tutaj część odpowiedzialności za owo dzieło zepsucia (zob. B. Kryda: *Szkolna i literacka...*, s. 82–83). Mieści się to w ogólnej kreacji Twardowskiego w *Rozmowie...*: „także poety sławnego, ale w polskim języku nie tak jak pierwszy [Kochanowski] sławnego” (F. Bohomolec: *Rozmowa o języku polskim*. W: *Ludzie oświecenia o języku i stylu*. Oprac. Z. Florczak, L. Pszczołowska. T. 1. Warszawa 1958, s. 294).

<sup>10</sup> I. Krasicki: *Pan Podstoli*. Oprac. K. Stasiewicz. Olsztyn 1994, s. 31.

<sup>11</sup> Jak zauważa Kaczmarek, Twardowski zawdzięcza miano „polskiego Marona” swoim przyjaciółom po piórze: sławił go Jan Gawiński w epigramacie *O swych księgach* (otwierającym *Dworzanki*), nazywając głosicielem „*Iliady* polskich dzieł”, „kochankiem Kalliope”; w utworach Wespazjana Kochowskiego pojawiają się zaś określenia: „słowiański Wirgili”, „Maro polski”, „nowy Sarmatów Maron” (zob. M. Kaczmarek: *Epicki kształt...*, s. 56–59). „Polskim Maronem” nazwał też Twardowskiego cenzor — Piotr Dunin, udzielając w 1676 roku aprobacji na druk *Wojny domowej* (karta tytułowa *verso* w wydaniu kaliskim z 1681 roku).

*Wojnę domową*. Jak stwierdził Kaczmarek: „pozostałe utwory nie odpowiadające wymogom poezji doskonałej [epopeicznej], otacza milczenie z rzadka przerywane lakonicznymi wzmiankami”<sup>12</sup>. Do grupy tych „mniej doskonałych” dzieł zaliczano, tak cenione dziś *Dafnis i Nadobną Paskwalinę* oraz, już niżej notowane, utwory pomniejsze z elementami epickimi, jak: *Szczęśliwa moskiewska ekspedycja Władysława IV* i *Księżę Wiśniowiecki Janusz*, będący przedmiotem niniejszej rozprawy.

Dzieło o Wiśniowieckim u współczesnych poecie czytelników nie wzbudziło raczej specjalnego zainteresowania. Brak świadectw wskazujących na szerszą jego recepcję. Ze względu na tematykę krąg odbiorców musiał być zawężony, a z żywszym oddźwiękiem mógł się spotkać wśród najbliższego tytułowemu bohaterowi grona osób (o okolicznościach powstania i wydania utworu — w dalszym toku pracy). Również w wieku XVIII nie znajdziemy wzmianek o tym dziele. Kasper Niesiecki, wymieniając nazwisko Twardowskiego „w ojczystym wierszu dziwnie gładkiego”, odnotował bowiem jedynie trzy największe poematy epickie poety<sup>13</sup>.

Podobnie sytuacja przedstawia się na początku XIX stulecia, kiedy to ani Michał Hieronim Juszyński w *Dykcjonarzu poetów polskich*, w którym wymienił większość dokonań poety ze Skrzypny, ani Feliks Bentkowski w *Historii literatury polskiej*, stanowiącej podsumowanie ówczesnego dorobku biobibliograficznego, nie odnotowali omawianego tu dzieła<sup>14</sup>.

Taki stan rzeczy potwierdził w swych wykładach z literatury polskiej, prowadzonych w latach 1822—1830, Kazimierz Brodziński:

O obszernej elegii Twardowskiego na śmierć Janusza Wiśniowieckiego we wszystkich bibliografiach naszych najmniejszej nie znajduję wzmianki. Nieznane to dzieło za szacowny zabytek literatury naszej uważam. Opisuje tu poeta obszernie życie domowe i publiczne oraz podróże i czyny tegoż męża. Widzimy tu obywatela razem synem i ojcem Ojczyzny, owę patriarchalną rycerskość<sup>15</sup>.

Zatem autor *Oldyny* nie tylko przerwał milczenie na temat *Księcia Wiśniowieckiego Janusza*, ale dokonał również oceny historycznoliterackiej. Zwrócił uwagę na element konstytuujący dzieło: koleje życia postaci.

---

<sup>12</sup> M. Kaczmarek: *Epicki kształt...*, s. 59.

<sup>13</sup> K. Niesiecki: *Herbarz polski [...] powiększony dodatkami z późniejszych autorów, rękopisów, dowodów urzędowych*. Wyd. J. N. Bobrowicz. T. 9. Lipsk 1842. Reprint: Warszawa 1979, s. 156.

<sup>14</sup> M. H. Juszyński: *Dykcjonarz poetów polskich*. T. 1—2. Kraków 1820; F. Bentkowski: *Historia literatury polskiej wystawiona w spisie dzieł drukiem ogłoszonych*. Warszawa—Wilno 1814.

<sup>15</sup> K. Brodziński: *Pisma*. T. IV: *Proza. Literatura polska (1822—1823)*. Poznań 1872, s. 211—212.

Zasygnalizował sposób konstrukcji bohatera: człowiek publiczny i prywatny. Zaklasyfikował też utwór pod względem gatunkowym: elegia o tematyce funeralnej.

Niestety, powyższe ustalenia Brodzińskiego nie zostały poparte analizą, dokładniejszym „rozbiorem” utworu. W związku z tym brak wyjaśnienia, na podstawie jakich kryteriów dokonano gatunkowego zaszeregowania utworu, jakie wyznaczniki zadecydowały o jego elegijności. Lukę w tym zakresie można wypełnić rekonstruując poglądy Brodzińskiego dotyczące elegii na podstawie jego teoretycznej rozprawy *O elegii* z 1822 roku. I tak czytamy w niej, że elegia to utwór pisany 13-zgłoskowcem o stylu „skromnie powabnym, naturalnie pięknym, ubranym, nie strojnym”<sup>16</sup>. W elegii poeta opiewa własne uczucia „albo je dzieli wspólnie z ziomkami lub wszystkimi ludźmi, albo się przenosi w stan historycznych lub zmyślonych osób”. W przypadku, kiedy poeta „przenosi [się] w stan osób historycznych, elegia zowie się heroidą”<sup>17</sup>. Dalej autor rozprawy określił elegię jako heroiczną lub patriotyczną, wówczas gdy ta przedmiotem opisu czyni stratę znakomitych osób bądź nieszczęścia ojczyzny.

W ogóle daje się zauważyć, że w pojęciu twórcy *Wiesława* heroiczna odmiana elegii zbliża się ku strukturom epickim. Świadczą o tym między innymi podane przez Brodzińskiego przykłady gatunku elegijnego — choćby *Słowo o pulku Igora*; zaś nasycenie elementami elegijnymi odnalazł w *Odysei* i w *Pieśniach Osjana*<sup>18</sup>.

Tak więc rozprawa Brodzińskiego *O elegii* sugeruje, iż określając w wykładach *Księcia Wiśniowieckiego*... mianem elegii, autor dokonał tej klasyfikacji genologicznej na podstawie metrum, właściwości stylu, tematyki dzieła i jego funkcji.

Wykłady Brodzińskiego zawierają również etyczną ocenę dzieła o Wiśniowieckim, wyraźnie warunkującą ocenę estetyczną. O wartości utworu zadecydował według wykładowcy fakt, iż w wysokim stopniu odzwierciedla on „ducha narodu”, którego istotę stanowiły w przeszłości cnoty patriarchalne, rycerskość, męstwo, patriotyzm. Ocena taka pozostawała w zgodzie z programem literackim Brodzińskiego, sformułowanym najpełniej w rozprawie *O klasyczności i romantyczności* z roku 1818<sup>19</sup>.

Wykłady autora *Wiesława* zostały wydane dopiero w latach siedemdziesiątych XIX stulecia. Toteż — nie znając ustaleń poprzednika — Ignacy Chodynicki w *Dykcjonarzu uczonych Polaków* z 1833 roku lapidarnie skon-

---

<sup>16</sup> K. Brodziński: *O elegii*. W: Idem: *Pisma estetyczno-krytyczne*. Oprac. Z. J. Nowak. Wrocław 1964. T. 1, s. 194.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 198.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 202–204; 210; 212.

<sup>19</sup> Por. Z. J. Nowak: *Kazimierz Brodziński (1791–1835)*. W: *Pisarze polskiego oświecenia*. T. 3. Red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński. Warszawa 1996, s. 256.

statował: *Księżę Wiśniowiecki Janusz* to „pismo bardzo rzadkie i od żadnego z bibliografów naszych nie wspomniane”<sup>20</sup>.

Zatem do połowy XIX wieku omawiany utwór Twardowskiego praktycznie nie mógł budzić zainteresowania badawczego ze względu na brak informacji o nim już na poziomie bibliograficznym. Zmian nie przyniosły również dwie syntezy historycznoliterackie z lat pięćdziesiątych wieku XIX: Wacława Aleksandra Maciejowskiego oraz Michała Wiszniewskiego. Pierwszy z wymienionych badaczy uważał Twardowskiego za twórcę, który „nowy szereg pisarzy głównych po roku 1650 w literaturze występujących rozpoczyna”, choć przyznał, że dorobek poety „jednym bokiem przechyla się w czasy wcześniejsze”<sup>21</sup>. Autor syntezy docenił więc jedynie te dzieła Twardowskiego, które powstały około i po roku 1650, stwierdzając wprost, iż te wcześniejsze „małej są wagi”.

Z kolei Wiszniewski w swojej 10-tomowej *Historii literatury polskiej*, w której odnotował nawet szereg utworów przedtem nieznanymi bibliografom, nie poinformował o poemacie poświęconym Januszowi Wiśniowieckiemu.

W wydanych w 1886 roku — a więc w okresie pozytywizmu — *Studiach nad literaturą polską*, Adam Bełcikowski poświęcił wiele miejsca Twardowskiemu<sup>22</sup>. Autor wskazał na silne więzi klientalne łączące poetę z niektórymi dworami magnackimi. Właśnie to uzależnienie od mecenasów zadecydowało jego zdaniem o charakterze twórczości epika: stąd panegiryki pisane na cześć Zbaraskich, Wiśniowieckich i Leszczyńskich. Wśród dzieł panegirycznych umieścił Bełcikowski między innymi *Księcia Wiśniowieckiego Janusza*, akcentując przy tym moralizatorski i wychowawczy charakter utworu. Bohater tytułowy miał posłużyć za przykład dla synów zmarłego magnata. Badacz zwrócił zatem uwagę na te treści wpisane w utwór. Rozważania na temat *Księcia Wiśniowieckiego Janusza* wiodły jednak ku ocenie zasadzającej się na pejoratywnie rozumianym, w dodatku uogólniającym wszystkie obserwacje, pojęciu: panegiryzm.

Równie ostre sformułowania pojawiają się nieco wcześniej od syntezy Bełcikowskiego w rozprawie Bronisława Chlebowskiego, który stwierdził, że Twardowski uczcił pamięć księcia Janusza panegirykiem dopiero wówczas, gdy jego synowie „doszli do lat”, kiedy mogli zrozumieć i wypłacić tę

---

<sup>20</sup> I. Chodynicki: *Dykcjonarz uczonych Polaków zawierający krótkie rysy ich życia, szczególne wiadomości o pismach i krytyczny rozbiór ważniejszych dzieł niektórych* [...]. T. 3. Lwów 1833, s. 276.

<sup>21</sup> W. A. Maciejowski: *Piśmiennictwo polskie od czasów najdawniejszych aż do roku 1830*. T. 3. Warszawa 1852, s. 639–640.

<sup>22</sup> A. Bełcikowski: *Samuel ze Skrzypny Twardowski*. W: Idem: *Ze studiów nad literaturą polską*. Warszawa 1886, s. 115–126.

przysługę dworakowi-poecie<sup>23</sup>. Tak więc autor i dzieło podlegają tu ocenie moralnej.

Jednocześnie Chlebowski dokonał oceny estetycznej utworu Twardowskiego. Także zdecydowanie jest ona negatywna (dotyczy zresztą i pozostałych wczesnych dzieł pisarza z wyjątkiem *Przeważnej legacji*). Według autora rozprawy są to po prostu „płody służalczej muzy”, wyrastające z „dusznej pałacowej atmosfery”<sup>24</sup>. Badacz zarzucił tym utworom „pełne nadętości i wyszukane tytuły, tudzież bezmyślną treść, w pompatyczne przybraną formy”, co skwitował jako „niesmaczne *barocco*” i skazał je na wieczne zapomnienie.

Omawiane dzieło wspomnieli również autorzy znanych syntez historii literatury polskiej: Piotr Chmielowski i Roman Pilat, zwracając uwagę na jego charakter panegiryczny<sup>25</sup>.

Najwięcej informacji o *Księciu Wiśniowieckim Januszu* przynosi poświęcona Twardowskiemu monografia Stanisława Turowskiego. W rozdziale traktującym o epice historycznej poety ze Skrzypny obok *Przeważnej legacji*, *Władysława IV* i *Wojny domowej* został przedstawiony właśnie utwór o Wiśniowieckim. Omówienie zawiera uwagi na temat genezy tego dzieła, jego krótkie streszczenie, informacje o języku i stylu oraz znaczeniu w literaturze polskiej. Podstawową wartość utworu dostrzegali Turowski w jego warstwie historycznej. Krytycznie zaś ocenił walory artystyczne: mało sugestywna kreacja postaci tytułowej, nadmiar odwołań mitologicznych, pytań retorycznych i wreszcie „niemożliwych przenośni”, choć przyznał, że są tu niekiedy „ustępy ładne”. Nie zmieniło to jednak kategorycznego stwierdzenia: *Księżę Wiśniowiecki Janusz* rychło rozplywa się w pamięci, żadnego nie utrwalając wrażenia”<sup>26</sup>.

W monografii tej zwracają też uwagę gatunkowe określenia dzieła o Wiśniowieckim. I tak Turowski widział w nim życiorys „ze świeżej spisany pamięci”, podając schemat tego typu biografii: genealogia rodu, dzieje bohatera „od kolebki do mogiły”, pochwały postaci. Niestety, badacz nie zanalizował utworu pod względem genologicznym, poprzestając na ogólnych stwierdzeniach. Także tym razem poemat Twardowskiego został opatrzony dyskwalifikującą etykietką — penegiryk.

---

<sup>23</sup> B. Chlebowski: *Samuel ze Skrzypny Twardowski*. W: Idem: *Pisma*. T. 3: *Studia nad literaturą polską w XVII wieku*. Warszawa 1912, s. 75 (przedruk z „Tygodnika Ilustrowanego” 1872, nr 251).

<sup>24</sup> Ibidem, s. 75, 79.

<sup>25</sup> P. Chmielowski: *Historia literatury polskiej od czasów najdawniejszych do końca wieku dziewiętnastego*. T. 1. Lwów 1914, s. 365; R. Pilat: *Historia literatury polskiej. Wykłady uniwersyteckie*. T. 3: *Historia poezji polskiej XVII–XVIII wieku (od 1632 do 1740)*. Oprac. L. Bernacki. Warszawa [1907–1911], s. 81.

<sup>26</sup> S. Turowski: *Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego poezja na tle współczesnym*. Lwów 1909, s. 72.



Warto jeszcze przytoczyć uwagi na temat *Księcia Wiśniowieckiego Janusza* zamieszczone w bibliografii Karola Estreichera:

[...] jest to nader prozaiczny, choć rymowany, szczegółowy życiorys zmarłego. Od zwykłych panegiryków różni się wybitnie dokładnością szczegółów i zmysłem historycznym<sup>27</sup>.

W wypowiedzi tej wyeksponowano więc biograficzno-panegiryczny charakter dzieła, wskazując przy tym jednak na jego odmienność wśród XVII-wiecznej twórczości panegirycznej. Jednocześnie uważa się go bardziej za dokument historyczny niż za dzieło literackie.

W badaniach powojennych utworów Twardowskiego nie zwrócił żywszej uwagi, otrzymał jednak następujące określenia gatunkowe: poemat biograficzny, poemat panegiryczny, portret mecenasa<sup>28</sup>. Znamienne, że współcześni historycy literatury posługują się omawianym dziełem w celu ustalenia faktów z życia autora, tytułowego bohatera, bądź też okoliczności powstania innych dzieł Twardowskiego<sup>29</sup>.

Ten szczupły stan badań skłania do kilku wniosków. Po pierwsze, mamy do czynienia z utworem zapomnianym, który już w XVII wieku pozostawał w cieniu *Przeważnej legacji*, *Władysława IV* i *Wojny domowej*, zaś w badaniach historycznoliterackich — jeśli w ogóle go wspomniano — to z reguły deprecjonowano jego kształt literacki, a główną wartość upatrywano w nasyceniu utworu treściami historycznymi. Po drugie, warto przypomnieć, że w dawnych badaniach dzieło oceniano przez pryzmat kryteriów estetycznych i społeczno-kulturowych właściwych epoce, w której ów osąd formułowano (dotyczy to zarówno pozytywnej oceny Brodzińskiego, jak i negatywnych ocen historyków literatury doby pozytywizmu). Wiodło to ku mniejszym lub większym deformacjom w opisie utworu, wynikającym z nieprzystawalności zasad twórczych obowiązujących w wieku XVII do stosowanych wobec nich późniejszych sposobów badawczych. Szczególnie rażący jest zarzut panegiryzmu. Obecność w utworze tendencji panegirycznych przesądzała o ujemnej ocenie dzieła. Taki osąd obejmujący przecież cały szereg dzieł staropolskich, głównie XVII-wiecznych, wiązać należy oczywiście z utrzymującym się przez wiele lat pejoratywnym rozumieniem terminu „panegiryk”.

---

<sup>27</sup> K. Estreicher: *Bibliografia polska*. T. 31. Kraków 1936, s. 440. (Przedruk: Warszawa 1977).

<sup>28</sup> Zob. M. Kaczmarek: *Epicki kształt...*, s. 54; L. Szczerbicka-Ślęk: *W kręgu Klio i Kalliope. Staropolska epika historyczna*. Wrocław 1973, s. 182; J. Okoń: *Wstęp*. W: S. Twardowski: *Dafnis drzewem bobkowym*. Oprac. J. Okoń. Wrocław 1976, s. III.

<sup>29</sup> Zob. na przykład ustalenia Jana Okonia dotyczące genezy *Dafnis* — ibidem, *passim*.

Na zmianę stanu rzeczy w dużym stopniu wpłynęła rozprawa Wilhelma Bruchalskiego, który nie odmawiał wartości utworom nasyconym pierwiastkami laudacyjnymi<sup>30</sup>. Jednak już wcześniej, bezpośrednio w odniesieniu do twórczości Twardowskiego, na podobnym stanowisku stanął Aleksander Czechowski, który w panegiryzmie poety ze Skrzypny dostrzegł znamię konwencji literackich epoki<sup>31</sup>.

Ponadto warto zwrócić uwagę, że przytoczone opinie na temat *Księcia Wiśniowieckiego Janusza* zawierają wiele ciekawych spostrzeżeń dotyczących jego struktury gatunkowej. Jednak są one formułowane jakby mimochodem, bez pełnego obiektywnego opisu dzieła. Często, określając charakter omawianego utworu, autorzy wskazywali na jedną wybraną jego cechę i na jej podstawie wnioskowali o całości. Wyjątkiem jest, wynikająca z wielu przesłanek, uwaga na temat cech elegijnych *Księcia Wiśniowieckiego Janusza*, sformułowana przez Brodzińskiego. Wyznaczniki biografii, panegiryzm, pareneza — to rzecz jasna elementy, które z łatwością można odnaleźć w dziele Twardowskiego. Jednakże są to elementy, których nie można traktować osobno, w oderwaniu od siebie. Współtworzą bowiem złożoną strukturę utworu o Wiśniowieckim i wymagają omówienia właśnie z perspektywy całości dzieła, jako pierwiastki konstytuujące go.

Niniejsza praca powstała nie tylko dlatego, iż na temat dzieła o Wiśniowieckim brak obszerniejszej rozprawy. Utwór ten zasługuje na omówienie z wielu powodów. Oto najbardziej oczywisty. Otóż, jak już zostało powiedziane, Twardowski zyskał u swoich współczesnych sławę epika. I chociaż późniejsze sądy nie były zbyt łaskawe w ogólnej ocenie jego dorobku, szczególnie w zakresie epiki historycznej, to przecież współczesna historia literatury oddała w tym względzie twórcy sprawiedliwość. Czesław Hernas w swej syntezie literatury barokowej stwierdził:

Po przekładach, które przyswoiły polszczyźnie dorobek antycznej i zachodniej epiki, po luźnych próbach epickich podejmowanych przez wielu pisarzy, pojawił się wreszcie polski twórca epicki, Samuel ze Skrzypny Twardowski [...] <sup>32</sup>.

Zresztą już wcześniej do podobnych wniosków, popartych dokładnymi analizami, doszedł Kaczmarek w studium o poematach historycznych autora *Wojny domowej*<sup>33</sup>.

---

<sup>30</sup> W. Bruchnalski: *Panegiryk*. W: *Dzieje literatury pięknej w Polsce*. Cz. 2. Kraków 1918. *Encyklopedia Polska*. T. 22.

<sup>31</sup> A. Czechowski: *Samuela ze Skrzypny Twardowskiego „Miscellanea selecta”*. „Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego”. T. XXII. Poznań 1896, s. 8.

<sup>32</sup> Cz. Hernas: *Barok*. Warszawa 1978, s. 302.

<sup>33</sup> M. Kaczmarek: *Epicki kształt...*, passim.

Zatem wyjątkowa pozycja Twardowskiego — epika w literaturze polskiego baroku stanowi wystarczający powód do starannego opracowania wszystkich jego dzieł spod znaku Klio i Kaliope. Do tej pory zaś brakowało omówienia *Księcia Wiśniowieckiego Janusza*. Ów brak wydaje się bardziej dotkliwy, jeśli weźmie się pod uwagę ewolucję epickiej twórczości Twardowskiego.

Wypowiadając się na temat *Władysława IV*, Kaczmarek zauważył, iż jest to „pierwszy staropolski poemat opiewający dzieje życia i panowania koronowanego władcy”<sup>34</sup>, podkreślił jego nowatorski charakter na tle XVII-wiecznej epiki heroicznej, polegający głównie na przełamywaniu kronikarskiej konstrukcji świata przedstawionego na rzecz uporządkowania biograficznego. Podobne cechy epiki dostrzegł autor monografii (bez wnikania w szczegóły), właśnie w utworze o Wiśniowieckim.

Zestawienie tych spostrzeżeń nasuwa prosty wniosek: *Księżę Wiśniowiecki Janusz* jest gatunkowym poprzednikiem *Władysława IV*, czego wstępnym sygnałem są podobnie sformułowane tytuły, eksponujące bohaterów dzieł. Wniosek kolejny: analiza *Księcia Wiśniowieckiego Janusza* może jednocześnie przynieść wiele spostrzeżeń na temat sposobu dochodzenia do dzieła o Władysławie Wazie, niezwykle ważnego dzieła z gatunku narodowego *heroicum*. Co więcej, pierwszy z wymienionych utworów — analogicznie do drugiego — także jest nowatorski, stanowiąc istotne ogniwo w szeregu epickich dokonań poety ze Skrzypny. Zatem poświęcenie osobnego studium *Księciu Wiśniowieckiemu*... wydaje się zarówno z punktu widzenia praktyki literackiej, jak i teoretycznych przemyśleń Twardowskiego na temat narodowego eposu uzupełnieniem pewnej luki w badaniach nad dorobkiem „polskiego Marona”.

Ponadto utwór ten zasługuje na osobną refleksję również ze względu na małą popularność biograficznej odmiany epopei, o czym świadczy niewielka liczba realizacji pisarskich (o tym traktować będzie jeden z rozdziałów tej pracy). Oczywiście, aby mówić o określonej wyjątkowości gatunkowego ukształtowania omawianego dzieła, konieczna będzie konfrontacja z praktyką, a także dawną myślą teoretyczną dotyczącą eposu w różnych jego odmianach.

\* \* \*

Omawiając *Księcia Wiśniowieckiego Janusza* z perspektywy jego struktury gatunkowej nie będą brane pod uwagę kategorie wielkich figur semantycz-

---

<sup>34</sup> Ibidem, s. 53. Nie do końca jednak można się zgodzić z tak stanowczym sformułowaniem Kaczmarka. Wcześniejszą bowiem (choć znacznie odbiegającą ukształtowaniem struktury od *Władysława IV*) próbą przedstawienia dziejów życia polskiego władcy jest poemat K. Okunia: *Chwały Zygmunta Augusta króla*. Kraków 1609. Druk. A. Piotrkowczyk.

nych<sup>35</sup>: między innymi narratora i narracji, bohatera, świata przedstawionego, fabuły. Oczywiście dojdą one do głosu, raczej jednak w sposób pośredni. Natomiast podstawową metodą obserwacji struktury tego dzieła będą relacje do poetyki takich gatunków, jak: epicedium, epitalamium, epika heroiczna, biografia.

Takie spojrzenie na utwór Twardowskiego pozwala dostrzec całe jego skomplikowanie i bogactwo artystycznych rozwiązań. Co więcej, umożliwia uchwycenie dzieła jako struktury dynamicznej, będącej wynikiem procesów ewolucyjnych w epice bohaterskiej, otwartej na tę ewolucję, a także stanowiącej wytwór swoich czasów.

Jeszcze dwie przyczyny uprawniają do badania *Księcia Wiśniowieckiego Janusza* nie za pomocą „wielkich figur semantycznych”, a według kodu przedmiotów genologicznych. Pierwsza wiąże się z zaobserwowanym przez literaturoznawców zjawiskiem synkretyzmu gatunkowego, charakterystycznym dla literatury barokowej. Problem ten sformułowała między innymi Barbara Otwinowska:

W przeciwieństwie do klasycyzującego humanizmu szesnastowiecznego, który wyraźnie rozdzielał prerogatywy poezji i prozy oraz honorował różnice między przysługującymi im gatunkami, wiek siedemnasty jest okresem umyślnego zacierania tych dystynkcji<sup>36</sup>.

Drugi powód skłaniający do wyboru wskazanej metody obserwacji utworu Twardowskiego wynika z przesłanek poetyki historycznej, a ściślej — ze sposobu widzenia eposu w wieku XVI i XVII. I tak dla Scaligera epos stanowił zbiór tematów, a także zasad i wskazówek dających się zastosować w pozostałych gatunkach<sup>37</sup>. Również Sarbiewski widział w epopei „normę i wzór innych gatunków poetyckich”<sup>38</sup>. Takie pojmowanie eposu w myśli teoretycznej współczesnej Twardowskiemu skłania do przeanalizowania konstrukcji *Księcia Wiśniowieckiego*... — poematu epickiego — od strony obecności w nim różnych „matryc” gatunkowych.

Ze względu na fakt, że utwór o Wiśniowieckim należy raczej do słabo zbadanych dzieł literackich, należało ustalić także okoliczności jego powstania i wydania oraz umiejscowić go na tle innych epickich dokonań jego twórcy.

---

<sup>35</sup> Termin J. Sławińskiego: *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*. W: Idem: *Dzieło. Język. Tradycja*. Warszawa 1974, s. 151.

<sup>36</sup> B. Otwinowska: *Elogium — „flos floris, anima et essentia” poetyki siedemnastowiecznego panegiryzmu*. W: *Studia z teorii i historii poezji*. Pod red. M. Głowińskiego. Seria pierwsza. Wrocław 1967, s. 148.

<sup>37</sup> E. Sarnowska: *Główne problemy „Poetyki” Juliusza Cezara Scaligera*. W: *Studia estetyczne*. T. 3. Warszawa 1966, s. 159.

<sup>38</sup> M. K. Sarbiewski: *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer. (De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus)*. Przeł. M. Plezia, oprac. S. Skimina. Wrocław 1954, s. 307.

\* \* \*

Książka ta jest zmodernizowaną wersją rozprawy doktorskiej obronionej w 1998 roku w Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Wdzięczność pragnę wyrazić wszystkim, którzy przyczynili się do nadania pracy ostatecznego kształtu: szczególnie Pani Promotor — Profesor Renardzie Ociecek; Recenzentom — Profesorowi Andrzejowi Borowskiemu, Profesorowi Janowi Malickiemu, a także, za wnikliwe uwagi, Recenzentowi wydawniczemu — Profesor Ludwice Szczerbickiej-Ślęk.

## *Księżę Wiśniowiecki Janusz* - w kręgu ustaleń genetycznych



Spośród XVII-wiecznych twórców Samuel Twardowski wyróżniał się wytrwałością i skutecznością zabiegów o druk swoich utworów<sup>1</sup>. Pracę literacką traktował bowiem jako formę zarabkowania, wiązał z nią nadzieje na poprawę swej niełatwej sytuacji materialnej<sup>2</sup>. Zabiegi te wymagały od poety dużo wysiłku i cierpliwości. Niełatwo było znaleźć mecenasa, który zechciałby pokryć koszty druku. Również sami wydawcy nie byli skłonni ponosić ryzyka finansowania nakładu<sup>3</sup>. Toteż często w utworach Twardowskiego odnajdujemy skargi na fakt, iż jego dzieła przez lata pozostawały w rękopisie. Służy temu topos „książki w cieniu”. Narzekania te dotyczyły zarówno drobnych utworów, jak i prac znaczących w do-

<sup>1</sup> Większość dzieł Twardowskiego ukazała się za jego życia. Wyjątek stanowi kilka drobnych utworów, głównie z wczesnego okresu twórczości poety. Te wydano jednak w pośmiertnym tomie: *Miscellanea selecta*. Kalisz 1681 (wydanie drugie — Kalisz 1682). Po raz pierwszy zostały tu opublikowane między innymi cztery treny poświęcone Mariannie Twardowskiej; *Omen królowi szwedzkiemu*; *Pod szczęśliwą elekcję Władysława IV roku 1631*; parafrazy trzech ód Horacego. Dokładnego omówienia tomu dokonał A. Czechowski: *Samuela ze Skrzypny Twardowskiego „Miscellanea selecta”*. „Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego”. T. XXII. Poznań 1896, s. 1—46.

<sup>2</sup> Por. R. Ociecek: *Ślaworodne wizerunki. O wierszowanych listach dedykacyjnych z XVII wieku*. Katowice 1982, s. 38. Ilustrację postawy Twardowskiego jako literata zarabiającego piórem Autorka widzi w listach dedykacyjnych poety, świadczących o jego uporczywych — choć pełnych godności pisarskiej — poszukiwaniach możnego protektora.

<sup>3</sup> Por. J. Okoń: *Wstęp*. W: S. Twardowski: *Dafnis drzewem bobkowym*. Wrocław 1976, s. XIV.

robku poety. I tak w dedykacji do ody *Na wjazd [...] Macieja Łubieńskiego [...] do Włocławka, stolice i katedry swojej...*<sup>4</sup>, pochodzącej z wczesnego okresu pisarstwa, przyznał, iż muza jego „dotąd nieznaczną powzięła śmiałość pierwszą”. To wyznanie zostało podkreślone zwrotem do muzy, otwierającym wiersz:

Czego się bawisz Muzo moja w cieniu,  
I dotąd w ciasnym trzymasz mię więzieniu?  
W ścianach i szczupłej chudobie  
Sama skaczesz, sama igrasz sobie.

(w. 1—4)

Chociaż wyraźnie dźwięczy tu echo słynnej frazy: „sobie śpiewam a muzom”, to jednak przesłanie jest zupełnie odmienne. Poeta pragnie zdobyć poklask; zaprezentować twórczość odbiorcom. Stąd w dalszym fragmencie pełen niecierpliwości apel do Pierydy:

Wynijdz a spojrzuj na świat dziś wesoło,  
Z grubego wstydu wyrównawszy czoło.

(w. 5—6)

Wkrótce, bo w 1633 roku, Twardowski ponownie posłużył się popularnym toposem utworu pozostającego w ukryciu. W przedmowie do *Przeważnej legacyji* powiadamia odbiorców, iż dzieło, które dotąd „leżało w cieniu”, ukazało się na prośby przyjaciół, a co ważniejsze, na żądanie — ogólnie nazwanych — „ludzi wielkich”<sup>5</sup>. Oczywiście w ten sposób poeta dawał

---

<sup>4</sup> S. Twardowski: *Na wjazd [...] Macieja Łubieńskiego, z łaski Bożej kujawskiego i pomorskiego biskupa do Włocławka, stolice i katedry swojej. Oda winszująca. Roku 1631*. Cytuję według: S. Twardowski: *Poezje*. Wyd. K. J. Turowski. Kraków 1861, s. 62—67. Estreicher notuje, że nie jest znany osobny druk utworu, choć w samym tekście znajdują się sugestie, że był on przeznaczony do druku (K. Estreicher: *Bibliografia polska*. T. 31. Kraków 1936, s. 436. Przedruk: Warszawa 1977). Wydaje się wielce prawdopodobne, iż możni protektorzy zadbali o odpowiednią oprawę wydarzeń, których byli bohaterami. Również Czechowski, wychodząc od analizy treści ody, sugeruje możliwość jej publikacji, przypuszczając jednocześnie, że i wcześniej (to znaczy przed 1631 rokiem) Twardowski już tworzył, lecz nie wydawał swych utworów (*Samuela ze Skrzypny...*, s. 46).

<sup>5</sup> S. Twardowski: *Do czytelnika*. W: Idem: *Przeważna legacyja [...] Krzysztofa Zbarskiego od Zygmunta III do [...] cesarza tureckiego Mustafy w roku 1621* Kraków 1633. Druk. F. Cezary. K. 2 verso. Analizą cząstek „do czytelnika” zamieszczonych przez Twardowskiego w *Przeważnej legacyji*, *Władysławie IV* oraz *Wojnie domowej* (w wydaniu z 1660 roku) zajęłam się dokładniej w osobnym szkicu: *Teksty „do czytelnika” w epice Samuela Twardowskiego i ich rola w odbiorze książki*. W: *Studia bibliologiczne*. T. 6: *Kultura staropolska — regionalia śląskie — szkice i komunikaty*. Red. Z. Żmigrodzki. Katowice 1993, s. 64—71. Do tekstów tych, jako dokumentujących literackie poglądy Twardowskiego, będę kilkakrotnie odwoływać się w ciągu całej rozprawy.

czytelnikowi do zrozumienia, że ten otrzymuje utwór wyjątkowy, wydany z inspiracji ludzi znaczących, z których opinią winien się liczyć.

Wspomniany topos nie został uwikłany li tylko w funkcje reklamy oraz obrony przed atakami ewentualnych zoilów. Informuje również o okolicznościach powstania i wydania dzieła. Otóż, jak powszechnie wiadomo, *Przeważna legacyja* powstała na kanwie diariusza, spisywanego przez Twardowskiego w czasie, kiedy towarzyszył Krzysztofowi Zbaraskiemu w słynnej wyprawie poselskiej w 1622 roku. Wierszowany kształt owym zapiskom nadał twórca później<sup>6</sup>. Niestety, ani poseł, ani po jego śmierci brat Jerzy, nie chcieli łożyć na wydanie utworu<sup>7</sup>. Toteż rękopis „leżał w cieniu” przez wiele lat i ukazał się dopiero dzięki patronatowi siostrzeńca Zbaraskich — Janusza Wiśniowieckiego. O fakcie tym autor nie omieszkiał poinformować czytelników, tym samym dobitnie zaznaczając dystans czasowy dzielący powstanie i publikację utworu.

Podobnie w *Dafnis drzewem bobkowym...*: tu także pojawia się wskazówka, że praca zdążyła się „grubym przykurzyć cieniem”, zanim sprzyjające okoliczności pozwoliły jej ujrzeć światło dzienne<sup>8</sup>.

I wreszcie, w przypisaniu do wydanego w 1646 roku poematu *Księżę Wiśniowiecki Janusz*<sup>9</sup> — ponownie odnajdujemy topos „karty w cieniu”, starannie obudowany motywem upływającego czasu. Tym razem autor precyzyjnie wyjaśnia, że od momentu ukończenia do chwili oddania utworu pod drukarskie prasy, upłynęło dziesięć lat.

W roku ukazania się w drukarni Daniela Vettera poematu o Wiśniowieckim Twardowski był już pisarzem znanym. Dawne wyznania o muzie „dotąd nieznaczej” już nie były aktualne. Co prawda jeszcze nie wydał monumentalnych dzieł historycznych: *Władysława IV* (1649) oraz *Wojny domowej* (1651[55]—1660), jak również cenionego obecnie romansu o Paskwalinie (1655), ale był już autorem utworów tej rangi, co: *Przeważna legacyja* (1633) i *Dafnis* (1638), które przysporzyły mu wielu czytelników i ugruntowały pozycję pisarską.

Szczególną karierę zrobił poemat o wyprawie dyplomatycznej Zbaraskiego. Po raz drugi ukazał się w roku 1639, zaledwie sześć lat po wydaniu pierwszym. Powtórna edycja zapewne była podyktowana zapotrzebowaniem

---

<sup>6</sup> Obserwując staropolską praktykę podawania do druku opisów podróży, Hanna Dziechcińska zauważyła: „opis podróży przeznaczano do druku wówczas, gdy nadano mu kształt literacki, jeśli zaś zachowywał postać diariusza, wtedy funkcjonował w kopiach rękopiśmiennych, powielających codzienne kalendarzowe zapiski peregrynanta”. (*O staropolskich dziennikach podróży*. Warszawa 1991, s. 80).

<sup>7</sup> Por. J. Okoń: *Wstęp*. W: S. Twardowski: *Dafnis...*, s. XIII.

<sup>8</sup> Ibidem, s. XV—XVI.

<sup>9</sup> S. Twardowski: *Księżę Wiśniowiecki Janusz*. Leszno 1646. Druk. D. Vetterus. Cytaty w całej rozprawie pochodzą z tego wydania. Egzemplarz Biblioteki Śląskiej w Katowicach (sygn. 224056 III).



rynku czytelniczego. W dużym stopniu potwierdza to fakt, że około 1639 roku Twardowski nie pozostawał w kręgu czyjegokolwiek mecenatu i nie mógł liczyć na sfinansowanie nakładu<sup>10</sup>. Wydaje się zatem, iż drugie wydanie *Przeważnej legacji* było inicjatywą typografa (Franciszka Cezarego), który liczył na dobry zbył książki. Popularności wierszowanej periegezy dowodzi i jej łaciński przekład dokonany przez Samuela Kuszewicza (tłumaczenie wydał w 1645 roku, własnym nakładem, znany gdański bibliopola — Jerzy Förster<sup>11</sup>).

*Przeważna legacja*, dzięki której poeta na trwale wpisał się „na służbę panien helikońskich”, była jego pierwszym znaczącym utworem. Wcześniej powstawały jedynie drobne okolicznościowe dziełka (zob. przypisy 1 i 4).

Równie pomyślny wydawniczo, co rok 1633, okazał się dla Twardowskiego rok następny, kiedy to ukazała się *Szczęśliwa moskiewska ekspedycja Władysława IV i Pamięć śmierci Najjaśniejszego Aleksandra Karola, królewica polskiego i szwedzkiego* — inicjująca nurt funeralny twórczości poety.

Warto zwrócić uwagę, że dużą poczytnością, jak zauważył Marian Kaczmarek, musiał się cieszyć utwór o wojennej wyprawie Władysława IV ze względu na związek z aktualnymi zdarzeniami wojennymi, żywo interesującymi ówczesnych odbiorców<sup>12</sup>. Właśnie z tego typu utworów „intencjonalnie literackich”, jak i przynależnych do rozległych dziedzin piśmiennictwa okolicznościowego — czerpano wtedy informacje o bieżących wypadkach.

Wreszcie, w 1638 roku poeta opublikował *Dafnis drzewem bobkowym*. Utwór ten — w przeciwieństwie do *Przeważnej legacji* — nie znalazł uznania w wysokim obiegu czytelniczym, choć — jak sugerują Jan Okoń i Marian Kaczmarek — spotkał się prawdopodobnie z dużym odzewem w szerokim kręgu publiczności czytającej, o czym świadczą odpisy utworu i jego późniejsze wznowienia (1661 i 1702)<sup>13</sup>.

W dorobku twórcy traktującego swe rzemiosło jako powołanie społeczne, pojmującego rolę poety jako mentora, nie mogło zabraknąć poezji zaangażowanej. W tych kategoriach mieści się między innymi *Satyr na twarz*

---

<sup>10</sup> Zob. ustalenia biograficzne J. Okonia we wstępie do wydania *Dafnis...* oraz we wstępie do wydania *Nadobnej Paskwaliny* (Wrocław 1980).

<sup>11</sup> S. Kuszewicz: *Narratio legationis Zbaravianae et rerum apud Otthomanos anno 1622. Gestarum*. Gdańsk 1645. O długotrwałej współpracy Kuszewicza z wydawcą jego tłumaczenia *Przeważnej legacji* — Jerzym Försterem zob. E. Różycki: *Książka polska i księgozbiory we Lwowie w epoce renesansu i baroku*. Wrocław 1994, s. 116–117.

<sup>12</sup> M. Kaczmarek: *Barokowe epinicion Samuela Twardowskiego. Z badań nad polską epiką historyczną XVII wieku*. W: *Litteraria I WNT*. Wrocław 1969, s. 9. Rozprawa przynosi wnikliwą analizę struktury *Szczęśliwej moskiewskiej ekspedycji...*

<sup>13</sup> J. Okoń odnotował trzy przekazy rękopiśmienne, które stanowią dowód bardzo wczesnej ożywionej recepcji utworu (zob. *Wstęp do Dafnis*, s. LXXXVIII–LXXXIX). O odbiorze krytycznym *Dafnis* w kręgu literatury „wysokiej” zob. M. Kaczmarek: *Epicki kształt poematów historycznych Samuela Twardowskiego*. Wrocław 1972, s. 59.

*Rzeczypospolitej*, którego prawdopodobnie aż trzy odbicia wyszły w 1640 roku, a dwa nowe — w 1645<sup>14</sup>.

Niewątpliwie tylko znanemu już poecie mogli powierzyć Leszczyńscy upamiętnienie objęcia przez Bogusława Leszczyńskiego urzędu starosty generalnego wielkopolskiego. I tak powstał ów „najefektowniejszy chyba panegiryk XVII wieku” — *Pałac leszczyński* (1640)<sup>15</sup>. Możliwi zleceniodawcy zadbałi też o szybką reedycję utworu (1645)<sup>16</sup>.

Do okolicznościowych utworów poety wielkopolskiego należy także epitalamium z 1644 roku, „zaśpiewane” na cześć Jakuba Rozdrażewskiego i Anny z Bnina Przyjemskiej<sup>17</sup>, będące prawdopodobnie wyrazem więzi mecenasowskich łączących autora z rodami adresatów epitalamium, a może też związków przyjaźni.

Jak wynika z powyższego przeglądu, liczba drukowanych utworów Twardowskiego do roku wydania *Księcia Wiśniowieckiego Janusza* — jest wcale pokaźna. Sam rejestr jego publikacji uświadamia rozmach działań pisarza znad Lutyni: tłumaczył i był tłumaczony; pisał na zamówienie nie stroniąc od zarobku, ale dbał jednocześnie o wysoki poziom artystyczny swych dzieł, nie uciekając się do płaskiego panegiryzmu; podejmował różnorodne tematy, które ujmował w rozmaite formy gatunkowe. Na tym tle zwraca uwagę fakt, że twórca o takim dorobku literackim nie zaniedbał starań o edycję *Księcia Wiśniowieckiego Janusza* — powstałego niemal na początku jego kariery pisarskiej, bo około 1636 roku.

Co zatem wiadomo o losach edytorskich poematu o Wiśniowieckim? Skąd owa dziesięcioletnia zwłoka w opublikowaniu dzieła? Według ustaleń Jana Okonia wraz ze śmiercią Wiśniowieckiego Twardowski utracił właściwie jedyne w swoim życiu mecenasa, w pełnym znaczeniu tego

---

<sup>14</sup> O losach wydawniczych *Satyra* Twardowskiego zob. J. Pelc: *Jan Kochanowski w tradycji literatury polskiej (od XVI do połowy XVII wieku)*. Warszawa 1965, s. 395, przypis 98.

<sup>15</sup> J. Okoń: *Wstęp*. W: S. Twardowski: *Nadobna Paskwalina*. Wrocław 1980, s. XXV.

<sup>16</sup> Następnie utwór wznowiono w zbiorze *Miscellanea selecta*, ale ze zmianami — ustalenia na temat genezy utworu i dziejów tekstu zob. T. Witczak: *Do genezy „Palacu leszczyńskiego” Samuela Twardowskiego*. W: *Munera Litteraria. Księga pamiątkowa ku czci Profesora Romana Pollaka*. Poznań 1962, s. 327—343. Por. też rozważania A. Czechowskiego: *Samuela ze Skrzypny Twardowskiego „Miscellanea selecta”*, s. 19—20.

<sup>17</sup> Utwór ten Estreicher odnotował jako „dziś nie znany” (*Bibliografia polska...*, s. 438); podobnie edycję za zaginioną uznał S. Turowski w monografii: *Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego poezja na tle współczesnym*. Lwów 1909. Dopiero Nowy Korbut informuje o utworze jako o unikacie Biblioteki Kórnickiej (*Bibliografia literatury polskiej. Nowy Korbut*. T. 3. *Piśmiennictwo staropolskie*. Warszawa 1965, s. 362). Współcześnie epitalamium do druku podał M. Kaczmarek: *Koźmińskie epitalamium Samuela Twardowskiego*. W: *Miscellanea staropolskie 3. Archiwum Literackie*. T. XIV. Wrocław 1969, s. 54—81 (tu także ustalenia dotyczące miejsca druku, genezy utworu i uwagi na temat relacji łączących Twardowskiego z Rozdrażewskim).

słowa<sup>18</sup> (do relacji Twardowski—Wiśniowiecki przyjdzie jeszcze powrócić). Zaś żona Wiśniowieckiego — Eugenia Katarzyna z Tyszkiewiczów — popadła w poważne kłopoty finansowe, nie mogąc rozliczyć się z zaległych zobowiązań męża. Co więcej, ustanowiony prawnym opiekunem nieletnich synów starosty krzemienieckiego, Jeremi Wiśniowiecki, także nie wywiązywał się ze swych powinności<sup>19</sup>.

W takich okolicznościach trudno było Twardowskiemu ubiegać się o patronat Wiśniowieckich nad dziełem. Wspomnieć też trzeba, że Eugenia Katarzyna nie była w stanie łożyć nawet na druk *Dafnis*, która powstała „na oku” i „przy boku” księcia Janusza. Książę zaaprobował wydanie utworu i prawdopodobnie obiecał finansować<sup>20</sup>. Podjęte, być może jeszcze za życia koniuszego, pewne kroki wydawnicze sfinalizował w 1638 roku nakładca Hieronim Pascatius. Poprzedził dzieło listem dedykacyjnym skierowanym do wdowy, w którym nie tylko apeluje do jej hojności, ale wręcz czyni ją odpowiedzialną za honor małżonka, zależny od dotrzymywania obietnic. W świetle wypowiedzi bibliopoli druk *Dafnis* urasta do rangi ostatniej woli zmarłego<sup>21</sup>.

Tak więc, skoro trudno było wyegzekwować spełnienie wcześniejszych zobowiązań mecenasa, to — tym bardziej — nie mógł liczyć Twardowski na pomoc w wydaniu nowego dzieła. Również, wzięwszy pod uwagę temat utworu, nie było co marzyć o znalezieniu fundatora spoza rodu Wiśniowieckich.

Dopiero około roku 1645, kiedy to słynny „Jarema” uregulował sprawy z Eugenią Katarzyną i podjął obowiązki opiekuńcze, zaświtała nadzieja na odrodzenie się dawnych układów mecenasowskich. Zaczęli też dorastać synowie koniuszego koronnego, w których pisarz chętnie widziałby spadkobierców na niwie mecenatu literackiego. Toteż w dopisanej po latach dedykacji do *Księcia Wiśniowieckiego...*, zwracał się do młodych Korybutowiczów:

---

<sup>18</sup> J. Okoń: *Wstęp*. W: S. Twardowski: *Dafnis...*, s. XIII—XIV.

<sup>19</sup> Na obowiązki opiekuńcze Jeremiego zwraca uwagę Okoń we wstępie do *Dafnis* (s. XIII—XIV). Należy tu jeszcze dodać, iż, zgodnie z testamentem Janusza Wiśniowieckiego, opiekunem dzieci zmarłego został ustanowiony jego ojciec — książę Konstanty Wiśniowiecki. Dopiero po śmierci Konstantego opiekę przejął Jeremi. O sprawowanie kurateli nad nieletnimi krewnymi procesował się przez kilka lat z Aleksandrem Ludwikiem Radziwiłłem — od 1639 roku mężem Eugenii Katarzyny. Jednakże już w połowie 1642 roku wdowa po Januszu Wiśniowieckim dobrowolnie powierzyła nadzór nad majątkiem synów Jeremiemu, wszczynając postępowanie rozwodowe z Radziwiłłem (zob. J. Widacki: *Książę Jarema*. Katowice 1984, s. 47—51; S. A. Radziwiłł: *Memoriale rerum gestarum in Polonia 1632—1656*. Oprac. A. Przyboś, R. Żelewski. Warszawa 1980. T. 2, s. 277—278).

<sup>20</sup> Zob. R. Ociecek: *Slaworodne wizerunki...*, s. 46—47.

<sup>21</sup> Zagadnienie to omówił Okoń w przywołanej kilkakrotnie edycji *Dafnis* (przyp. 17, s. 9—10).

A com na kartę tedy był wytoczył,  
Miałem gdzieś w cieniu aż do tej dziś doby,  
Póki byście swej cery nie dorośli  
I ojca zatym tak wielkiego dośli.

(k. 2, w. 13—16)

Motywuując tak zwłokę w wydaniu dzieła, wyraża też przypuszczenie, iż oto nadeszła odpowiednia chwila, aby rodzina Wiśniowieckich zadbała o los „starych sług”.

Istotnie poeta wybrał odpowiedni moment, by wyciągnąć „z szuflady” poemat. Co prawda do odnowienia stałego protektoratu Wiśniowieckich nie doszło, ci jednak skwitowali zobowiązania księcia Janusza, dając w dzierżawę autorowi *Wojny domowej* Zarubińce koło Zbaraża. Jednak, jak sugeruje Okoń, nie była to bezpośrednio inicjatywa spadkobierców starosty krzemienieckiego<sup>22</sup>. Książ Jeremi ponownie przekazał tylko Zarubińce w ręce Twardowskiego<sup>23</sup>. Teza ta wydaje się wielce prawdopodobna, a jej potwierdzeniem mogą być fragmenty z kazania wygłoszonego przez Bonawenturę Czarlińskiego na pogrzebie księcia Janusza:

[...] każdego z sług zasłużeńszych wspomina, opatruje, daruje, inszym wszystkim nieodwłoczną zapłatę z ukontentowaniem naznacza, a o to najwięcej prosi, aby wszystkie trudności jego jak najrychlej będzie mogła J. O. Małżonka jego, bez wszelakich prawnych trudności uprzętała<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> J. Okoń: *Wstęp*. W: S. Twardowski: *Dafnis...*, s. X.

<sup>23</sup> Zarubińską dzierżawę objął Twardowski prawdopodobnie po roku 1631. Jednakże po śmierci swego mecenasa (1636), nie mogąc liczyć na dalszą opiekę Wiśniowieckich, około 1639 roku powrócił do Wielkopolski, dzierżawiąc Starogard i Dzierzanowo od Piotra Sieniuty. Powtórnie objął Zarubińce w 1646 roku właśnie od Jeremiego Wiśniowieckiego, ale musiał stąd uciekać z początkiem buntu Chmielnickiego (*Nowy Korbut...*, s. 361—362).

<sup>24</sup> B. Czarliński: *Wizerunek księcia katolickiego, to jest kazanie na pogrzebie [...] Janusza Korybuta na Zbarażu Wiśniowieckiego, koniuszego koronnego, krzemienieckiego starosty, miane w Zbarażu 13 stycznia R.P. 1637*. Lublin [b.r.]. Druk. Anna wdowa Pawła Konrada, s. 47.

Oczywiście motyw zabezpieczenia materialnego sług przed śmiercią często występował w kazaniach pogrzebowych, szczególnie w tych propagujących wzór mądrego, oddanego Rzeczypospolitej obywatela. Motyw ten należał do konwencji „dobrego umierania”, (por. D. Platt: *Kazania pogrzebowe z przełomu XVI i XVII wieku. Z dziejów prozy staropolskiej*. Wrocław 1992, s. 93; także s. 55, 59). Jednakże w przypadku kazania o Wiśniowieckim nie mamy do czynienia z czystym zabiegiem literackim. Wydaje się, że omawiany fragment kazania odpowiada rzeczywistości. Otóż Janusz Wiśniowiecki co prawda zachorował nagle podczas polowania, jednakże śmiertelna choroba trwała długo, przynajmniej kilka tygodni. W tym czasie, w okresach przytomności, Wiśniowiecki porządkował swe sprawy, by wreszcie — jak w poemacie *Księżę Wiśniowiecki...* odnotował Twardowski — „ostateczne tablice podać testamentu” (s. 50). Ponadto Czarliński dokładnie opisuje okoliczności spisania testamentu Wiśniowieckiego przez krzemienieckiego pisarza grodzkiego i relacjonuje treść ostatniej woli zmarłego, wyliczając, co komu testator pozostawił. Ta szczegółowość przytoczenia jest w dużym stopniu potwierdzeniem jego prawdziwości (odnosi się to również do słów o przedśmiertnym zabezpieczeniu sług).

Być może zatem Wiśniowiecki istotnie zdążył zabezpieczyć los swoich sług, wśród których mógł znajdować się również Twardowski.

Prawdopodobnie więc zarubiniecka dzierżawa nie stanowiła bezpośrednio wynagrodzenia, które poeta ze Skrzypny mógł otrzymać za utwór na cześć koniuszego koronnego. A może odwrotnie, skierowanie dzieła do druku przez twórcę było właśnie podziękowaniem Jeremiemu (jako opiekunowi synów zmarłego mecenasa) za odnowienie dzierżawy? Z powodu braku odpowiedniej dokumentacji trudno obecnie dociec kolejności faktów. Zresztą, rezultat owych badań nie jest tu najważniejszy. Bez względu na ich wynik, wydanie *Księcia Wiśniowieckiego Janusza* można uznać za swoiste spłacenie długów dwojakiego rodzaju. Z jednej strony — długu materialnego, wynikłego ze zobowiązań mecenasowskich podjętych jeszcze przez Janusza Wiśniowieckiego. Z drugiej zaś strony — „duchowego”, zaciągniętego przez Twardowskiego wobec protektora, któremu poeta, w zamian za świadczone dobrodziejstwa, winien był odwdziaczyć się, utrwalając jego postać w poemacie.

Ponadto, we wspomnianej dedykacji poeta wskazuje na jeszcze jeden powód, decydujący o wydaniu dzieła. Twardowski, choć używa formuły pan — sługa, nie poprzestaje na roli petenta. To, iż jest „starym sługą” rodu, upoważnia go bowiem do przyjęcia funkcji mentora młodych panów na Wiśniowcu. Toteż do nich kieruje słowa zachęty:

Trzebaż wam będzie tysiąc wprzód trudności,  
Trzeba przeskoczyć i salt niepodobny.  
Cóż? kiedy droga do nieśmiertelności  
Ta tylko jedna [...]

(k. 2, w. 35—38)

Wzorem, za którym mają podążać adresaci tych słów, ma być oczywiście ich ojciec. Zadaniem zaś poety było sformułowanie tegoż ideału, a co więcej — przedstawienie go Korybutowiczom w odpowiednim czasie:

Teraz, gdy widzę jako się już pniecie  
Na górę przykrą pięknej Kalijopy  
[...]  
Teraz, wyjąwszy ciemnej nocy z mroku  
Na tym przed wami stawiam go widoku!

(k. 2, w. 19—26)

Zatem to od pisarza zależał czas podania utworu do druku. W ten sposób Twardowski sugeruje, że zwłoka w publikacji dzieła była celowa. Dzieło musiało poczekać, aż dorosną młodzi Wiśniowieccy.

Oczywiście, mamy tu do czynienia z zabiegiem literackim, który pozwalał twórcy zachować postawę pełną godności i niezależności wobec obdarowanych dziełem patronów. Autor eksponuje też wzajemne relacje i korzyści płynące z wydania poematu: „[...] ta praca// [...]. U was się wzięła, do was się i wraca” (k. 2, w. 41—43).

Omawiając perypetie edytorskie utworu, trzeba zwrócić również uwagę na miejsce wydania: leszczyńską oficynę Daniela Vettera. Ponieważ związki Twardowskiego z typografem braci czeskich nie były do tej pory przedmiotem badań, warto nieco dłużej zatrzymać się nad tym. Vetter był stałym wydawcą dzieł poety ze Skrzypny. Oprócz *Księcia Wiśniowieckiego Janusza*, wydał bowiem w latach 1643—1651 (55?) aż pięć utworów: *Pałac leszczyński* (dwie edycje), *Epitalamium Jakubowi Rozdrażewskiemu i Annie Przyjemskiej*, *Władysław IV*, *Pobudkę wychodzącemu wojsku pod Ołykę oraz Wojnę kozacką późniejszą*<sup>25</sup>.

Powiązania — i to tak trwałe — pisarza z drukarzem Jednoty są zastanawiające. Z pewnością nie tłumaczy ich jedynie fakt, że poeta od 1639 do 1661 roku (z przerwą w latach 1646—48) na stałe przebywał w Poznańskiem i Kaliskiem, dzierżawiąc okoliczne majątki — i było mu wówczas poręczniej drukować w pobliskim Lesznie. Do kaliskiej tłoczni księży jezuitów miał przecież równie blisko, a w dodatku z kolegium jezuickim łączyła go szkolna przeszłość<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Poemat *Władysław IV, król polski i szwedzki* ukazał się w Lesznie w 1649 roku, w roku następnym ukazało się drugie odbicie ze zmienioną kartą tytułową.

*Pobudkę wychodzącemu wojsku pod Ołykę pro I Maii anno 1649* wydano bez podania miejsca i roku druku oraz bez wskazania drukarza. A. Sajkowski uważa, że utwór wydano „gdzieś na rubieżach południowo-wschodnich [...] — Lwów, Zamość czy Lublin?” (*Pobudka Samuela Twardowskiego. Z dziejów epiki XVII wieku*. W: *Miscellanea staropolskie 2. Archiwum Literackie*. T. X. Wrocław 1966, s. 139—148). Natomiast A. Kawecka-Gryczowa wymienia *Pobudkę...* wśród innych druków, które wyszły spod prasy leszczyńskiego typografa (*Leszno — ośrodek wydawniczy Jednoty. „Odrodzenie i Reformacja w Polsce”*. T. IX, 1964, s. 251—269). Ustalenia biograficzne J. Okonia — zebrane w cytowanych już wstępach do *Dafnis i Nadobnej Paskwaliny*, z których wynika, że Twardowski przypuszczalnie już we wrześniu 1648 roku musiał uciekać z Ukrainy przed Kozakami, zaś *Pobudka...* powstała w kwietniu 1649 roku — przemawiają za sądem Kaweckiej-Gryczowej.

Datę druku dzieła *Wojna kozacka późniejsza. Przez Najjaśniejszego Jana Kazimierza, króla polskiego i szwedzkiego poparta i skończona szczęśliwie w roku 1651* określa się pomiędzy 1651 a 1655 rokiem (data zniszczenia drukarni Vettera w czasie zdobycia Leszna — sprzyjającego Szwedom — przez wojska polskie). Na karcie tytułowej nie podano bowiem daty wydania utworu.

Być może również spod prasy leszczyńskiej oficyny wyszło drugie wydanie *Satyra...* (1645, b.m.): po pierwsze w czasie wydania jego autor przebywał w Wielkopolsce (przypomnijmy — wyjechał objąć Zarubińce dopiero w 1646 roku); po drugie wszystkie utwory z lat 1643—1651(55) były tłoczone u Vettera.

<sup>26</sup> Twardowski uczęszczał do pięcioklasowego kolegium jezuickiego w Kaliszu, założonego w 1584 roku przez prymasa Stanisława Karnkowskiego. Celem szkoły miało być przeciwdzia-

Związki Twardowskiego z drukarnią Vetterusa wydają się głęboko i różnorodnie motywowane. I tak kontakty autora *Dafnis* z braćmi czeskimi wpływały z więzi rodzinnych. W rodzie Twardowskich nie brakło bowiem wyznawców arianizmu i kalwinizmu<sup>27</sup>. Działali oni aktywnie w Jednocie, odnajdujemy ich także wśród uczniów gimnazjum w Lesznie<sup>28</sup>. Autorowi *Wojny domowej* (należącemu do katolickiej gałęzi rodu) pomógł brat stryjeczny — Zygmunt (linia różnowiercza), który, pełniąc w latach trzydziestych funkcje sekretarza Władysława IV, ułatwił nawiązanie kontaktów z dworem, a może nawet z samym królem. Zygmunt Twardowski został też opiekunem leszczyńskiego gimnazjum<sup>29</sup>.

Także zwolennikami braci czeskich byli Gajewscy, z których — choć z linii katolickiej — wywodziła się żona Samuela Twardowskiego, Elżbieta<sup>30</sup>. Związki rodzinne zatem — to jedna z dróg wiodących poetę ze Skrzypny do tłoczni Vettera.

O współpracy pisarza z typografem Jednoty zdecydowały także wspólne zależności mecenasowskie. Jak już wspomniałam, jego zleceniodawcami i patronami byli przez pewien czas Leszczyńscy (a także skoligacony z nimi Piotr Sieniuta, sprzyjający braciom czeskim nawet po swojej konwersji<sup>31</sup>).

---

łanie wpływom dynamicznie rozwijającej się w mieście gminy braci czeskich. Szermierze kontr-reformacji odnieśli sukces i innowiercy musieli z Kalisza emigrować. (O rozwoju gimnazjum jezuickiego w Kaliszu zob. J. Neuls-Korniszewska: *Szkolnictwo i oświata, drukarstwo w Kaliszu w wiekach XVI–XVIII*. W: *Dzieje Kalisza*. Red. W. Rusiński. Poznań 1977, s. 215–227; S. Załęski: *Jezuici w Polsce*. T. IV, cz. I. Kraków 1905, s. 378–423).

Twardowski, w nagrobku napisanym samemu sobie w 1661 roku, podkreśla, że jego młodość „kaliska wyprawiła szkoła” (*Nagrobek P. Samuela Twardowskiego, poety polskiego*, ogłosił H. Barycz. „Pamiętnik Literacki” 1952, z. 1–2, s. 547). Pomimo to poeta za życia nie wydawał swych dzieł w kaliskiej drukarni. Dopiero po jego śmierci jezuici podjęli inicjatywę wydawniczą ogłaszając dwie edycje zbioru *Miscellanea selecta*, jak również — po raz pierwszy w całości — *Wojnę domową* (Kalisz 1681).

<sup>27</sup> Początek linii innowierczej Twardowskich dał Maciej, stryj Samuela (genealogię rodu Twardowskich zamieścił Okoń we wstępie do *Dafnis...*, s. VIII–IX).

<sup>28</sup> Szczególnie aktywnym członkiem Jednoty był Andrzej Twardowski — żupnik bydgoski, podsedek kaliski, wielokrotny poseł na sejm (między innymi na sejm konwokacyjny w 1648 roku). Wszedł on w skład założonego przez braci czeskich synodu, powołanego do załatwienia spraw organizacyjnych przed słynnym Colloquium Chariatativum (informacje o Andrzeju Twardowskim zob. S. Karwowski: *Kronika miasta Leszna*. Poznań 1877, s. 19; K. Niesiecki: *Herbarz polski*. Wyd. J. N. Bobrowicz. T. IX. Lipsk 1842, s. 156. Wyd. fotooffsetowe — Warszawa 1979. Na temat związków drukarni Vettera z leszczyńskim gimnazjum zob. *Drukarze dawnej Polski od XV do XVIII wieku*. T. 3. Cz. 1: *Wielkopolska*. Oprac. A. Kawecka-Gryczowa, K. Korotajowa, J. Sójka. Wrocław 1977, s. 60).

<sup>29</sup> J. Okoń: *Wstęp*. W: S. Twardowski: *Dafnis...*, s. VI–VII.

<sup>30</sup> O związkach rodów wielkopolskich z braćmi czeskimi zob. *Dzieje Wielkopolski*. T. 1 (do roku 1793). Red. J. Topolski. Poznań 1969, s. 547.

<sup>31</sup> Piotr Sieniuta (syn Abrahama, właściciela między innymi Kobyłina; wyznawcy arianizmu) był bratankiem Pawła Krzysztofa Sieniuty (osiadłego na Ukrainie w rodzinnych Lachow-

Hrabia na Lesznie przychylnym okiem spoglądał na działalność drukarni w swej rodowej siedzibie. Stąd jego zamówienie na druk *Palacu leszczyńskiego*, a później *Władysława IV*, właśnie u Vettera<sup>32</sup>.

W grę wchodzić mogła jeszcze jedna przyczyna. Otóż poeta dużą wagę przywiązywał do poprawności i estetyki edycji swych dzieł. Książki dedykował przecież zazwyczaj osobom wysoko postawionym, a to wymagało dobrej oprawy edytorskiej. Taką potrafił zagwarantować Vetter: jego drukarnia była zaopatrzona w nowoczesne czcionki polskie — antykwę i wyjątkowo estetyczną kursywę<sup>33</sup>. Szczególnie atrakcyjnie pod względem typograficznym wydany został *Władysław IV*, ozdobiony słynnym miedziorytem Dawida Tscherninga (w odbiciu drugim miedzioryt zastąpiono drzeworytową panoramą Leszna).

Nieco skromniejszy kształt edytorski — choć także bardzo estetyczny — ma *Księżę Wiśniowiecki Janusz*. Książkę, złożoną *in folio*, liczącą 59 stron (w tym trzy nie liczbowane), otwiera karta tytułowa, której wszystkie elementy zostały wkomponowane w prostokątną bordiurę. Po dedykacji z ozdobną literą inicjalną umieszczono, zamykającą się w polu kwadratu, winietę. Z kolei zasadniczy tekst utworu rozpoczyna się na karcie ozdobionej prostokątnym motywem florystycznym, a otwiera go także litera inicjalna. Są to jedyne ozdobniki w całej książce. Pod względem typograficznym utwór przedstawia się wprawdzie skromnie, lecz jest bardzo staranny i przejrzysty.

Jeśli przyjąć, że druk dzieła zlecił Twardowski nie mając (i nie będąc pewny) specjalnego wsparcia finansowego Wiśniowieckich, bądź też utwór nie był wydany na bezpośrednie zamówienie krewnych księcia Janusza, a edycja stanowiła wynik samodzielnej decyzji pisarza, to trzeba przyznać, że poeta potrafił zadbać o uhonorowanie dawnego mecenasa, także dzięki staranności edycji.

---

cach), także arianina, który po „czasowej” konwersji wiódł słynny spór z zakonem dominikanów, fundowanym wcześniej przez siebie w Lachowcach (zob. J. Tazbir: *Jak imć pan Sieniuta z dominikanami wojował*. W: Idem: *Spotkania z historią*. Warszawa 1986, s. 18—23). Piotr Sieniuta przeszedł na katolicyzm w 1641 roku, ale nadal sprzyjał innowiercom — opiekował się nimi w odziedziczonych po stryju Pawle Lachowcach. On również zadbał o materialny byt Twardowskiego, kiedy ten w 1648 roku musiał porzucić Zarubińce i powrócić do Wielkopolski (zob. A. Sajkowski: *Ostatni utwór Samuela Twardowskiego*. W: *Miscellanea staropolskie. Archiwum Literackie*. T. VI. Wrocław 1962, s. 71—74).

<sup>32</sup> Poemat o Władysławie IV, który twórca miał zamiar oddać pod opiekę samemu bohaterowi dzieła, po śmierci króla finansował Bogusław Leszczyński. Twardowski informuje o tym fakcie czytelników w poprzedzającym utwór liście dedykacyjnym skierowanym do Bogusława Leszczyńskiego (zob. R. Ociecek: *Slaworodne wizerunki...*, s. 40—41). O poczynaniach Leszczyńskich na niwie kultury zob. M. Sipayłłowna: *Działalność kulturalna rodu Leszczyńskich*. W: *Sprawozdania Poznańskie Towarzystwa Przajaciół Nauk*, IX. Poznań 1936, s. 78—92.

<sup>33</sup> O rozwoju leszczyńskiej drukarni, jej wyposażeniu zob. *Drukarze dawnej Polski...*, s. 248—259.



Dopełniając uwagi na temat relacji Twardowski — Vetter, należy jeszcze wyrazić przypuszczenie, że poecie odpowiadała oficyna wydawnicza, w której autor i dzieło nie byli poddani żadnym naciskom wyznaniowym, czego nie mógł raczej oczekiwać ze strony jezuickiego zakładu typograficznego w Kaliszu. Doskonałą ilustracją jest los pierwszego pełnego wydania *Wojny domowej*, która ukazała się w Kaliszu już po śmierci autora, w 1681 roku. Jak ustalił Alojzy Kowalkowski, utwór został poddany daleko idącym ingerencjom<sup>34</sup>. Być może autor *Dafnis* unikał drukarni swoich dawnych nauczycieli — między innymi właśnie z obawy przed cenzorskimi poprawkami.

Długotrwała współpraca z oficyną braci czeskich to nie tylko ciekawy przyczynek do biografii Twardowskiego. Wydaje się, że na tej podstawie można wysnuć również dalej idące wnioski dotyczące postawy religijnej poety. W tym świetle przedstawia się on jako człowiek o dużej tolerancji, któremu w kontaktach z innymi ludźmi różnice wyznaniowe nie były przeszkodą. Co więcej, celowe unikanie drukarni jezuickiej, jakkolwiek byłoby motywowane, zdaje się świadczyć o pewnej niezależności twórcy, nie podlegającego żadnym naciskom religijnym. Potwierdzenie takiego nastawienia można odnaleźć i w samej twórczości epika. Jego pisarstwo — choć kulturowo zdeterminowane pierwiastkami religijnymi — wyraźnie ma charakter świecki. Na przykład interpretując romans o Paskwalinie, Okoń spostrzega, że w utworze tym chodziło o ukazanie „świeckiej konwersji [bohaterki] »nawracającej się« do proponowanego jej wzoru życia aktywnego i ideałów kultury sarmacko-ziemiańskiej”<sup>35</sup>. Jeszcze wyraźniej i bardziej jednoznacznie świecki aspekt twórczości poety ze Skrzypny ujawnia się w koncepcji ojczystego *heroicum*, odmiennej od sformułowanej przez Macieja Kazimierza Sarbiewskiego propozycji eposu chrześcijańskiego<sup>36</sup>. Kwestię tę przyjdzie dokładnie omówić w dalszych rozdziałach pracy.

Zgodnie z wcześniejszymi założeniami najwyższy czas, aby uporządkować informacje i głębiej wnikać w przyczyny powstania dzieła o Wiśniowieckim. Oczywiście podstawowy powód napisania tego utworu jest jasny: mecenat pana na Wiśniowcu, w orbicie którego Twardowski znajdował się od wydania *Przeważnej legacji*. O ścisłych związkach można jednak mówić od roku 1635. Patronat księcia — niestety krótki (zmarł on niespodziewanie 9 listopada 1636 roku) — był dla poety niezwykle korzystny.

---

<sup>34</sup> A. Kowalkowski: *O rękopisie i wydaniach „Wojny domowej” Samuela Twardowskiego*. W: *Miscelanea staropolskie 3. Archiwum Literackie*. T. 14. Wrocław 1969, s. 93–204.

<sup>35</sup> J. Okoń: *Wstęp*. W: S. Twardowski: *Nadobna Paskwalina...*, s. LIV.

<sup>36</sup> M. K. Sarbiewski: *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer. (De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus)*. Przeł. M. Plezia. Oprac. S. Skimina. Wrocław 1954, m.in. s. 63–73.

Oprócz możliwości wydawania dzieł, dwór Wiśniowieckiego inspirował do pracy literackiej. W jego kręgu powstała *Dafnis*, a całkiem możliwe, że i *Nadobna Paskwalina*<sup>37</sup>.

Nic zatem dziwnego, że Twardowski darzył starostę krzemienieckiego wyraźnym przywiązaniem. Oczywiście stwierdzenia takie kryją w sobie ryzyko zbyt dosłownego traktowania wiernopoddańczych deklaracji, które zazwyczaj są skonwencjonalizowane i schematyczne<sup>38</sup>. W tym przypadku jednak poeta chyba nie przesadzał. Z obserwacji dedykacji Twardowskiego można wywnioskować, iż spośród wielu — zazwyczaj chwilowych mecenasów — szczególnie wyróżniał on Wiśniowieckiego, a potem jego najbliższych. I tak, we wspomnianej już dedykacji *Księcia Wiśniowieckiego Janusza* książęcy synom — Dymitrowi i Konstantemu, pisarz nazywa siebie „starym sługą rodu”, a w dodatku przypomina Korybutowiczom: „[...] z rąk moich Rodziciel wasz drogi// Ducha wylewał błogosławionego” (k. 2, w. 5—6). Wyznanie to, choć z pewnością opierające się na hiperboli, zdradza zarówno przynależność Twardowskiego do bliskiego otoczenia koniuszego, jak i emocjonalny stosunek do mecenasa.

Ponadto, jak zauważyła Renarda Ociecek, Twardowski niezwykle rzadko stosował formułę: „Panu swemu miłościwemu”<sup>39</sup>. Tymczasem, odnaleźć ją można w dedykacji *Dafnis*. Brak jej natomiast w przypisaniu *Przeważnej legacyji*, kiedy to dopiero kształtowała się relacja patronalna między początkującym twórcą a magnatem kresowym. Tak więc dla Twardowskiego ów zwrot nie miał charakteru czysto formalnego, był nośnikiem głębszych znaczeń; stanowił sygnał wyjątkowych więzi z patronem. Również *Księżę Wiśniowiecki Janusz* został opatrzony tą wymowną formułką: „Panom Miłościwym moim”, w której kryje się pragnienie odnowienia dawnego układu, tym razem z książęcymi synami.

Niewątpliwie jednak, najdobitniejszym wyrazem „afektów zawziętych” poety do protektora jest interesujący mnie poemat. W początkowych jego wersach autor wyjawia:

Miałem ja był cnoty twe i pamiętne dziła,  
Żeby zmierzch i zawisła noc im nie wadziła,  
Rozwieść szerzy i przyszłych ozdób być trębaczem.

(s. 1)

---

<sup>37</sup> Rozważania na temat genezy romansu o Paskwalinie zob. J. Okoń: *Wstęp*. W: S. Twardowski: *Nadobna Paskwalina...*, s. XXII—XXIX.

<sup>38</sup> Na potrzebę krytycznego traktowania utworów literackich jako źródeł do określania relacji patron — klient, zwraca uwagę A. Mączak: *Klientela. Nieformalne systemy władzy w Polsce i Europie XVI—XVII w.* Warszawa 1994, s. 250 i nn.

<sup>39</sup> R. Ociecek: *Ślaworodne wizerunki...*, s. 46—47.

Już wcześniej zatem twórca planował utrwalić czyny mecenasa, ale nie wiadomo z całą pewnością, czy w chwili śmierci Wiśniowieckiego rzecz była już zaczęta. Można przypuszczać, iż poeta zamierzał poświęcić panu na Wiśniowcu dzieło obszerniejsze niż to wydane w 1646 roku:

Nie teć wprawdzie ode mnie, nie te cię czekały  
Szczupłe karty [...]

(s. 1)

Być może epik zbierał materiały do utworu na cześć Wiśniowieckiego, a pod wpływem nagłych wydarzeń nadał im inną od planowanej, mniej okazałą formę. Oczywiście pozostajemy tu w kręgu przypuszczeń. Bez wątplenia jednak owe narzekania na niewielkie rozmiary poematu zdradzają pośpiech w pracy nad utworem, który, jak informuje poeta w dedykacji, był gotowy wkrótce po zgonie opiekuna.

Czy owa skwapliwość w przygotowywaniu utworu wynikała wyłącznie z chęci uzyskania gratyfikacji? Wydaje się, że jeśli zadziałał ów mechanizm klientalny, to nie ograniczał się do prostych czynników materialnych. Przede wszystkim, powtórzmy raz jeszcze, *Księżę Wiśniowiecki Janusz* nie powstał na bezpośrednie zamówienie rodziny zmarłego<sup>40</sup>. Był samodzielną inicjatywą pisarza, co najwyżej (być może) zainspirowaną jeszcze za życia przez samego magnata o mecenasowskich ambicjach<sup>41</sup>, ale po jego zgonie skazaną na niepewny los. Wynikać by stąd mogło, że do powstania utworu w ogromnym stopniu przyczyniła się lojalność klienta wobec mecenasa i pragnienie odwdzięczenia się za dotychczasowe świadczenia. Tak właśnie motywuje Twardowski swe poczynania twórcze w zakończeniu poematu:

Ja com zmógł niestrojnymi z Melpomeną rymy,  
Oddałem ci wdzięczności afekt swój uprzyjmy.

(s. 52)

---

<sup>40</sup> Natomiast z pewnością na zamówienie rodziny Wiśniowieckiego powstały kazania: cytowane już — B. Czarlińskiego (por. przyp. 24) oraz S. Giżyckiego: *Mitra. Honor prawdziwego księżęcia w Pańskich sygnetach, na anniwersarzu [...] Janusza Korybuta [...] Wiśniowieckiego [...] kazaniem*. Lublin 1637. Trudno natomiast stwierdzić, czy na zamówienie zostały napisane utwory epicedialne M. I. Fatowicza:

1. *Głos lamentujący ojczyznę z śmierci przedkiej [...] Jana na Zbarażu Korybuta na Wiśniowcu Wiśniowieckiego [...], która nagłym ponowiem żałobna smętnym ociera wspomnianiem dzielnych spraw jego lzy swoje*. Kraków 1637. Druk. M. Filipowski;

2. *Odmiana żalu w pociechę synowi [...] księżęcia Janusza Wiśniowieckiego, wielkiej sławy i dzielności dziedzicowi, Dymitrowi Wiśniowieckiemu*. Kraków 1638. Druk. F. Cezary. Być może Fatowicz (z pochodzenia lwowianin) także pozostawał w kręgu mecenatu Janusza Wiśniowieckiego i — podobnie jak Twardowski — liczył na dalszą opiekę rodu.

<sup>41</sup> Na dążenie Janusza Wiśniowieckiego do stworzenia ze swego dworu ośrodka, w którym na opiekę mogliby liczyć ludzie sztuki, zwraca uwagę J. Okoń: *Wstęp*. W: S. Twardowski: *Dafnis...*, s. XII.

Uzasadnienie to koresponduje z pojawiającą się od czasów renesansu myślą o roli poezji jako jedyne go środka do unieśmiertelnienia ludzi i zdarzeń<sup>42</sup>. Toteż z wdzięczności i poczucia obowiązku poeta wystawił „Panu swemu miłościwemu” literacki pomnik.

Dostrzeżony uprzednio układ pełen szacunku, przywiązania, a może i swoście pojmovana przyjaźń między poetą a starostą krzemienieckim, pozwalają również łączyć powstanie poematu ze staropolskim obyczajem upamiętniania w formie literackiej zmarłych osób, z którymi pozostawano w bliskich stosunkach. I w tym mogą tkwić przyczyny szybkiego finalizowania prac nad utworem.

Jak wynika z dotychczasowych rozważań, omawiane dzieło to nie tylko efekt prostej relacji patronalnej. Zrodziło się w wyniku dość zawilego i trudnego do jednoznacznego określenia procesu. Jego wieloaspektowość wzrasta, gdy do pytań o genezę utworu dołączymy kwestię zamysłu artystycznego, założeń twórczych przyświecających poecie.

Znamienne, że Twardowski w celu utrwalenia obrazu mecenasa dokonał wyboru określonej formy literackiej — poematu heroicznego. Niewątpliwie ta forma — co wynikało z przekonania o wysokiej randze eposu jako gatunku literackiego — była w założeniu Twardowskiego najodpowiedniejsza do zamierzonego celu: zapewnić Wiśniowieckiemu pamięć potomnych. Jedynie gatunek doskonały, któremu odpowiadał styl wysoki, był godny postaci wyjątkowej, zajmującej ważną pozycję społeczną.

Ponadto Twardowski połączył zamiar utrwalenia postaci księcia z własnymi celami artystycznymi. Jak wiadomo, poeta ze Skrzypny w ciągu całego twórczego życia konsekwentnie budował i rozwijał epicki model: ojczyste *heroicum*. W szeregu kolejnych realizacji tego modelu — od *Przeważnej legacji*, przez *Władysława IV* po *Wojnę domową*, ważne miejsce zajmuje *Księżę Wiśniowiecki Janusz*. Poemat ten stanowi niewątpliwie oryginalną propozycję literacką w ramach ojczystego *heroicum*.

---

<sup>42</sup> Do takiego wniosku na temat rozumienia przez Twardowskiego roli poety doszła na podstawie analizy listów dedykacyjnych autora *Dafnis R. Ocieczek*. Badaczka zaobserwowała, że Twardowski manifestował poczucie dumy „z przynależności do kręgu twórców, którzy nawet najwspanialsze czyny i najbardziej znakomitych ludzi mogą skazać na zapomnienie lub odwrotnie — utrwalić ich pamięć”. Co więcej, Twardowski także „wobec najwspanialszych adresatów przyjmował podstawę dawcy sławy i nieśmiertelności” (*Ślaworodne wizerunki...*, s. 60—61).

Ojczyście *heroicum*  
Samuela Twardowskiego  
a poetyka i praktyka literacka  
XVI i XVII wieku

Obserwując dorobek artystyczny Samuela Twardowskiego można wnioskować, iż immanentną cechą jego twórczości było programowe eksperymentatorstwo. Wystarczy zresztą zestawić kilka wybranych sądów badawczych. I tak według Janusza Pelca *Satyr na twarz Rzeczypospolitej* stanowił ważny, jeśli nie przełomowy punkt w rozwoju poematu satyrowego<sup>1</sup>. Z kolei Marian Kaczmarek dostrzegł w *Szczęśliwej moskiewskiej ekspedycji Władysława IV* „pierwsze wypowiedzenie uczuć rycerskich” w literaturze polskiej<sup>2</sup>. Uznane zdobyły także: *Dafnis drzewem bobkowym* i *Nadobna Paskwalina*. Pierwsza uważana za próbę przyswojenia literaturze polskiej sielanki dramatycznej<sup>3</sup>, druga — doceniona jako utwór wyrastający formalnie „z tendencji do odnowienia i uwspółcześnienia tradycyjnego gatunku romansu”<sup>4</sup>.



<sup>1</sup> J. Pelc: *Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej (od XVI do połowy XVIII w.)*. Warszawa 1965, s. 268—273.

<sup>2</sup> M. Kaczmarek: *Barokowe epinicion Samuela Twardowskiego. Z badań nad polską epiką historyczną XVII wieku*. W: *Litteraria I* WNT. Wrocław 1969, s. 6—37.

<sup>3</sup> J. Okoń: *Wstęp*. W: S. Twardowski: *Dafnis drzewem bobkowym*. Wrocław 1976, s. XXII.

<sup>4</sup> J. Okoń: *Wstęp*. W: S. Twardowski: *Nadobna Paskwalina*. Wrocław 1980. Wyd. II, s. XII—XIV.

Owe — wyrwywkowe przecież przykłady — wskazują wyraźnie na genologiczny aspekt nowatorskich poczynań poety ze Skrzypny, eksponując jego twórczy stosunek do konwencji gatunkowych.

Z punktu widzenia staropolskiej estetyki zamysł reformatorski Twardowskiego ma szczególne znaczenie dla jego dokonań o ambicjach epopeicznych. Jak bowiem wiadomo, w wieku XVII epos zajmował pozycję wyjątkową, sytuowano go najwyżej w hierarchii gatunków<sup>5</sup>. Przekonanie o doskonałości epopei było oczywiście zjawiskiem ogólnoeuropejskim. Zakorzeniło się w świadomości estetycznej najsilniej w okresie renesansu, zarówno jako spadek po antyku, jak i dziedzictwo po średniowiecznym kulcie Wergiliusza<sup>6</sup>; choć niewątpliwie wysoka ocena tego gatunku wyrastała bezpośrednio z artystyczno-filozoficznych założeń renesansu. Stefan Nieznanowski podkreśla, że epos w pojęciu teoretyków renesansowych spełniał swoiście pojmowany ideał uniwersalizmu: stanowił syntezę technik artystycznych i dawał syntezę wiedzy o świecie<sup>7</sup>. W dodatku brano pod uwagę tak bardzo pożądaną przez ludzi renesansu właściwość eposu: zachowanie w pamięci czynów wielkich ludzi, a także nazwisk tych, którzy je opiewali<sup>8</sup>. Przy tym — zakładając moralne oddziaływanie na odbiorców — epopei nadawano wyraźnie wymiar etyczny.

Nie podważając wartości gatunku i pokładając w nim nadzieję, iż „potrafi ukazać poetycką wizję podstawowych problemów współczesnego świata”<sup>9</sup>, podjęto dyskusję nad kształtem nowożytnego eposu. Szczególnie burzliwie i szeroko toczyła się ona we Włoszech<sup>10</sup>. Wielostronność, pociągająca za sobą często drobiazgowość rozważań, narzuca konieczność przypomnienia jedynie niektórych kwestii.

Nad ówczesną teorią eposu niezwykle mocno zaciążyła antyczna refleksja: od końca XV wieku komentowano *List do Pizonów* Horacego, a przede

---

<sup>5</sup> Ustalenia na ten temat zob. między innymi: S. Nieznanowski: *Staropolska epopeja historyczna. Kształtowanie się pojęcia, drogi rozwoju*. W: *Problemy literatury staropolskiej*. Seria 1. Red. J. Pelc. Wrocław 1972, s. 393–394; T. Michałowska: *Staropolska teoria genologiczna*. Wrocław 1974, s. 82–83, 89; W. Tatarkiewicz: *Historia estetyki*. T. 3: *Estetyka nowożytna*. Wrocław 1967, s. 220; M. Kaczmarek: *Epicki kształt poematów historycznych Samuela Twardowskiego*. Wrocław 1972, s. 17–18 i nn.; M. Piechota: „Sławić cnotę i wskrzeszać dzielnych mężów boje”. W: *kręgu marzenia o eposie twórców staropolskich*. W: *Szkice o dawnej książce i literaturze*. Red. R. Ociecek. Katowice 1989, s. 44–47.

<sup>6</sup> E. Sarnowska-Temierusz: *Przeszłość poetyki. Od Platona do Giambattisty Vica*. Warszawa 1995, s. 351. O kulcie Wergiliusza w okresie renesansu zob.: B. Weinberg: *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. Toronto 1961. T. 2, s. 747.

<sup>7</sup> S. Nieznanowski: *Staropolska epopeja...*, s. 394.

<sup>8</sup> M. Kaczmarek: *Epicki kształt...*, s. 17.

<sup>9</sup> T. Michałowska: *Staropolska teoria...*, s. 90.

<sup>10</sup> Zob. między innymi: J. E. Spingarn: *A History of Literary Criticism*. New York 1954, s. 112–124; B. Weinberg: *A History of...* T. 1, s. 433–450; J. Ślaski: *Polski „Orland” i „Goffred” wobec włoskiego sporu o Ariosta i Tassa*. „Barok” 1995, nr 2, s. 87–97.

wszystkim *Poetykę* Arystotelesa, sukcesywnie wypierającą poglądy Horacjańskie, by niepodzielnie zawładnąć teorią poezji od lat siedemdziesiątych XVI stulecia<sup>11</sup>. Na fali wzrastającego arystotelizmu zaczęto według litery *Poetyki* analizować współczesne dzieła epickie. Bacznej obserwacji poddano głównie dwa utwory: *Orlando innamorato* Mattea Boiarda oraz *Orlando furioso* Lodovica Ariosta, które *notabene* powstały zanim arystotelesowski kanon poetycki stał się częścią krytyki literackiej we Włoszech<sup>12</sup>. Jako jeden z pierwszych porównywał te utwory Giovan Giorgio Trissino, konstatując że oba lekceważą reguły sformułowane przez Stagirytę<sup>13</sup>. (Tendencja do oceniań dzieł epickich według reguł arystotelesowskich nie ominęła nawet największych antycznych autorytetów: Homera i Wergiliusza. Jak zauważa Tadeusz Sinko, „uczeni poetycy” — Marco Vida, Julius Caesar Scaliger — dowodząc wyższości Wergilego — zarzucali Homerowi niezgodność z poetyką Arystotelesa)<sup>14</sup>.

Dyskusja wokół dzieł Ariosta i Boiarda rozgorzała na dobre w 1554 roku, kiedy to ukazały się, w formie odrębnej broszury, listy Giovambattisty Giraldiego (Cinthia) i Giovanniego Battisty Pigni<sup>15</sup>. Ten ostatni streszcza zarzuty pojawiające się w stosunku do Ariosta, lecz ich nie komentuje, pozostawiając to zadanie Giraldiemu, a on z kolei broni i enuzjastycznie ocenia *Orlanda szalonego*.

Nie wdając się tutaj w dokładną relację z przebiegu i założeń trwającego co najmniej do końca XVI stulecia sporu, można najogólniej wyodrębnić dwie zasadnicze opcje: zwolenników eposu klasycznego — homerycko-wergiliańskiego (Giovan Giorgio Trissino, Giovan Pietro Capriano, Antonio Sebastiano Minturno, Iulius Caesar Scaliger, Filippo Sassetti, później Jacobus Pontanus) i stronników nowej, polemicznej w stosunku do horacjańsko-

<sup>11</sup> Jeden z pierwszych komentarzy traktatu Horacego wyszedł spod pióra Cristofora Landina w 1482 roku, następnie w roku 1500 ukazała się książka Iodocusa Badiusa Ascensiusa. Wśród późniejszych komentatorów pojawili się: Pomponio Gaurico (*Super Arte poetica Horatii*, ok. 1510 r.); Aulo Giano Parrasio (*In Q. Horatii Flacci Artem poeticam commentaria*, 1531 r.); Giacompo Grifoli (*In Artem poeticam Horatii interpretatio*, 1550 r.). Pierwszym komentarzem do *Poetyki* Arystotelesa jest traktat Francesca Robortella: *In librum Aristotelis de Arte poetica explicationes*, 1548 r. Drugi obszerny komentarz do Stagiryty napisali: Vincenzo Maggi i Bartolomeo Lombardi: *In Aristotelis librum De Poetica communes explanationes*, 1550 r. — zob. E. Sarnowska-Temeriusz: *Przeszłość poetyki...*, s. 234—235; W. Tatarkiewicz: *Historia estetyki*, s. 194—195; H. Podbielski: *Wstęp. W: Arystoteles: Poetyka. Przeł. i oprac. H. Podbielski* Wrocław 1983, s. XCVIII—XCIX; S. Stabryła: *Wstęp. W: Rzymska krytyka i teoria literatury. Wybór. S. Stabryła* Wrocław 1983, s. CXXIV—CXXV.

<sup>12</sup> J. E. Spingarn: *A History of...*, s. 112.

<sup>13</sup> Ibidem. Główny zarzut dotyczył braku respektowania zasady jedności w dziele epickim.

<sup>14</sup> T. Sinko: *Zarys historii literatury greckiej*. Warszawa 1959. T. 1, s. 126—127.

<sup>15</sup> B. Weinberg: *A History of...* T. 2, s. 957—958.

-arystotelesowskich wytycznych, koncepcji poezji epickiej, skłaniającej się ku odmianie poematu epickiego — *romanzo*, reprezentowanej właśnie przez dzieła Boiarda i Ariosta<sup>16</sup>. Przeciwnicy „nowego” (głównie Sasseti i Minturno) stali na stanowisku, iż współczesność jest zdolna do wydania klasycznego poematu epickiego i nie ma potrzeby zastępowania go niedoskonałymi formami, jak *romanzo*, zaś postulowanie zmian w poezji uważali za absurd. Dlatego też nadal obowiązującym wzorem winien być Homer i Wergiliusz. Jest to wyraźnie pogląd tradycjonalistyczny, podważający możliwość ewoluowania literatury i powstawania nowych gatunków bądź wariantów starych.

Z całkowicie odmiennych przesłanek wychodzili obrońcy Ariosta. Szczególnie nowatorski punkt widzenia przyjął Giralaldi, który bronił prawa Włochów do tworzenia we własnym języku i według własnych, charakterystycznych dla ich kultury upodobań; do poszukiwania oryginalnych literackich sposobów ujmowania nowożytnych obyczajów i wypracowania kryteriów oceny dzieł współczesnych<sup>17</sup>. Tym samym, uprawomocnił istnienie nowych gatunków literackich oraz modyfikacje skostniałych struktur antycznych, w tym także eposu.

Odrębną, próbującą godzić „romansowy” temat z klasyczną formą, propozycję eposu dał Torquato Tasso. W dużym stopniu jednak interpretował on epos (także jego romansowy wariant) w duchu Arystotelesowskim<sup>18</sup>. Jego koncepcja epiki wyrażona w rozprawach teoretycznych<sup>19</sup>, jak również wpisana w *Jerozolimę wyzwoloną*, wywołała kolejną falę dyskusji, kontynuującą rozważania nad kształtem nowożytnej poezji epickiej<sup>20</sup>.

---

<sup>16</sup> Przegląd stanowisk przedstawiam na podstawie: Ibidem, *passim*.

<sup>17</sup> Poglądy Giraldiego zostały zrelacjonowane przez Weinberga, głównie na podstawie następujących rozpraw: *Risposta a Giovambattista Pigna* (1554 r.); *Discorso intorno al comporre dei romanzi* (1554 r.) — zob. B. Weinberg: *A History of...* T. 1, s. 433–438; T. 2, s. 958–962, 967–970. Należy tutaj podkreślić (będzie o tym mowa w dalszym toku wywodu), że terminem *romans* (*romanzo*) Giralaldi oznaczał jedną z odmian gatunku epeicznego.

<sup>18</sup> Tasso stał na stanowisku, iż zarówno *romans*, jak i *epopeja* klasyczna „objęte być muszą obowiązkiem stosowania się do tych samych reguł [...], które są absolutnie konieczne nie tylko w każdym poemacie heroicznym, lecz i w każdym innym poemacie. Taką regułą, jakiej [spełnienia] Arystoteles wymaga w każdym gatunku poematu [...] jest jedność fabuły” — T. Tasso: *Rozważania o sztuce poetyckiej*. W: *Poetyka okresu renesansu. Antologia*. Wybór, wstęp i opracowanie E. Sarnowska-Temierusz. Wrocław 1982, s. 434.

<sup>19</sup> Refleksje na temat poematu heroicznego zawarł Tasso przede wszystkim w rozprawach: *Discorsi [...] dell'Arte Poetica, et in particolare del Poema Heroico* (1587 r.); *Discorso del Poema Heroico* (1594 r.) — fragmenty w tłumaczeniu T. Dobrzyńskiej, zob. W: *Poetyka okresu renesansu...*, s. 430–457.

<sup>20</sup> Dyskusję wokół *Jerozolimy wyzwolonej* zapoczątkował C. Pellegrino publikacją *Il Caraffa, o vero dell' epica poesia* (1583 r.), w której porównanie *Jerozolimy wyzwolonej* z *Orlandem szalonym* wypadło zdecydowanie na niekorzyść dzieła Ariosta. Ponadto w dyskusji tej między innymi brali udział: Lionardo Salviati i Paolo Beni. — zob. J. E. Spingarn: *A History of...*, s. 122–123; B. Weinberg: *A History of...* T. 2, s. 991–997.



Z punktu widzenia niniejszej rozprawy na podkreślenie zasługuje kilka wątków ówczesnych polemik: podważenie „nietykalności” wzorca homerycko-wergiliańskiego jako jedyne go doskonałego tworu epopeicznego; pojawienie się myśli o ewolucji gatunków i powiązanie jej z kulturą danej epoki i narodu, a tym samym otwarcie drogi do praktycznego poszukiwania nowych rozwiązań artystycznych; utrwalenie — pomimo wszystko — przekonania o wartości poematu heroicznego (choć niekoniecznie w jego postaci klasycznej) i jego ciągłej żywotności (gatunek ten uważano za „sprawną” formę literackiej ekspresji).

Rzecz jasna, owe dyskusje teoretyczne i w ślad za nimi idące dokonania epickie wzbudzały zainteresowanie w Polsce; miały wpływ na kształtowanie się estetycznej świadomości najpierw elity intelektualnej, a następnie coraz szerszych rzesz twórców i odbiorców literatury. Jak duże było znaczenie włoskich sporów dla literatury polskiej, świadczy przykład *Jerozolimy wyzwolonej* Tassa. (Piotr Kochanowski przebywał w Padwie pod koniec XVI wieku, kiedy to „nie było we Włoszech poetów głośniejszych, poematów częściej wertowanych — jak Ariosto i Tasso, *Orland* i *Jerozolima*”<sup>21</sup>). W toku dalszych rozważań okaże się, że te koncepcje w niemałym też stopniu wpłynęły na twórczość Twardowskiego.

Pomimo iż wiek XVI upłynął w Polsce pod znakiem poetyk obcych (dopiero następne stulecie wydało rodzime prace o poezji<sup>22</sup>), to jednak już wówczas można zaobserwować samodzielne poszukiwania w zakresie gatunku epopeicznego. Sprawą zasadniczą dla twórców staropolskich było przystosowanie tego gatunku do rodzimego zaplecza historyczno-społecznego i środowiskowego<sup>23</sup>. Epos bowiem, w tak cenionym wydaniu homerycko-wergiliańskim, nie nadawał się, według Nieznanowskiego, do naśladowania w polskich warunkach<sup>24</sup>. Świadczą o tym pojawiające się od wczesnego renesansu nieudane próby. Główną przeszkodę stanowiła nieumiejętność adaptowania do naszych tradycji kulturowych mitologii, z której poeci nie potrafili uczynić „jednego z komponentów dzieła epickiego, komponentu współgrającego z tematem, dającego pełnię i rozległość przedstawienia”<sup>25</sup>. Mit antyczny nie mogąc już służyć poznaniu pozbawił epos rangi pieśni o istocie świata, cechy

---

<sup>21</sup> R. Pollak: „*Goffred*” Tassa—Kochanowskiego. Wrocław 1973, s. 39.

<sup>22</sup> E. Sarnowska-Temierusz: *Przeszłość poetyki...*, s. 232.

<sup>23</sup> O ewolucyjnej konieczności współgrania każdego gatunku literackiego z rzeczywistością pozaliteracką zob. I. Opacki: *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*. W: *Problemy teorii literatury*. Wyd. 2. Wrocław 1987. Seria 1, s. 161—162; T. Todorov: *O pochodzeniu gatunków*. Przeł. A. Labuda. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 3, s. 313—314.

<sup>24</sup> S. Nieznanowski: *Staropolska epopeja...*, s. 400.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 400.

charakterystycznej dla pierwszych realizacji gatunku<sup>26</sup>. Tego typu nieprzystawalność eposu do rodzimej rzeczywistości, przy jednocześnie wysokiej ocenie gatunku, spowodowała konieczność jej modernizacji.

Dewaluacja płaszczyzny działań mitologicznych bogów w nowożytnym eposie, a także utożsamienie arystotelesowskiej kategorii naśladowania z wiernym odtwarzaniem rzeczywistości (a w związku z tym nikle rozgraniczenie czynności historyka i poety-epika) spowodowały zdezaktualizowanie się wzorca homerycko-wergilijskiego, co na gruncie polskim przyniosło popularność innym modelom epiki antycznej — Lukana i Enniusza. Ich dzieła odpowiadały nowemu zapotrzebowaniu estetycznemu i światopoglądowemu, przede wszystkim dzięki podniesieniu historii współczesnej do rangi tworzywa epickiego<sup>27</sup>, silnemu zretoryzowaniu narracji, przedstawieniu wydarzeń w porządku chronologicznym, a w przypadku Lukanowej *Farsalii*, dodatkowemu wyeliminowaniu drugiego planu<sup>28</sup>.

Poświadczenie wskazanych przemian zachodzących w staropolskim myśleniu o poemacie heroicznym odnajdziemy już pod koniec XVI stulecia. W przedmowie do *Kroniki polskiej* (1582) Maciej Strykowski wprost odcina się od zmyślonych historii Homera i Wergiliusza, powołuje się zaś na autorytet Enniusza i Lukana, a co za tym idzie — opowiada się za werystycznym modelem dzieła epickiego<sup>29</sup>. Ten nurt poczynił eksperymentatorskich znalazł poetycki wyraz w twórczości Jana Kochanowskiego, w postaci *Jezdy do Moskwy*. Otóż, jak udowodnił Janusz Skuczyński, utwór ten, nie doceniany we wcześniejszych badaniach, nie jest nieudaną próbą, trzeba w nim widzieć początek drogi rozwojowej epiki o cechach werystycznych<sup>30</sup>.

---

<sup>26</sup> Do takich konstatacji na podstawie analizy toposu muzy i jego funkcji w dziele epickim doszedł Jacek Brzozowski: *Muzy w poezji polskiej. Dzieje toposu do przełomu romantycznego*. Wrocław 1986, s. 43–44 i nn.

<sup>27</sup> Wiązać to należy z funkcjonowaniem w kulturze staropolskiej systemu mitów historycznych, które, przynajmniej do wieku XVIII, miały zdolność interpretowania świata. Konsekwencją „umitycznienia” historii był (miedzy innymi) rozwój werystycznej koncepcji epiki historycznej: epika (podobnie jak historiografia) dążyła do przedstawienia prawdziwej wersji wydarzeń — zob. L. Szczerbicka-Ślęk: *W kręgu Klio i Kalliope. Staropolska epika historyczna*. Wrocław 1973, s. 8–9.

<sup>28</sup> Por. M. Kaczmarek: *Epicki kształt...*, s. 22–24; M. Cytowska, H. Szelest: *Literatura grecka i rzymska w zarysie*. Warszawa 1981, s. 229–230; 323–325.

<sup>29</sup> M. Strykowski: *Kronika polska, litewska, żmudzka i wszystkiej Rusi*. Wyd. M. Malinowski. Warszawa 1846. T. 1, s. XLVI (wydanie fotooffsetowe — Warszawa 1980). Omówienie programu literackiego Strykowskiego, jego poglądów na kształt eposu zob. M. Kaczmarek: *Epicki kształt...*, s. 32–34; S. Nieznanowski: *Staropolska epopeja...*, s. 404–405.

<sup>30</sup> J. Skuczyński: „*Jezda do Moskwy*”: panegiryczne, epicko-heroiczne i parenetyczne przekształcenia „rymowanej kroniki”. „Ruch Literacki” 1980, z. 2, s. 107–120.

Jednakże polski renesans nie wydał poematów epickich na miarę pragnień twórców tej epoki. To dopiero barok stoi pod znakiem — jak to określa Ludwika Szczerbicka-Ślęk — „wielkiej poezji historycznej”, poczynając od utworów z przełomu wieków (skupionych tematycznie na wojnach moskiewskich, osobach królów i Radziwiłłów) — po wielkie poematy epickie z II połowy XVII stulecia, które wyszły spod pióra Samuela Twardowskiego, Wacława Potockiego i anonimowego autora *Obleżenia Jasnej Góry Częstochowskiej*<sup>31</sup>. Przy czym właśnie Twardowski zapoczątkował serię owych poematów historycznych, budując na przestrzeni lat — od *Przeważnej legacji* po *Wojnę domową* — spójną koncepcję ojczystego *heroicum*. Programowe jej założenia można zrekonstruować na podstawie analizy struktury poszczególnych dzieł poety (uczynił to już Kaczmarek<sup>32</sup>), ale również zostały one wyartykułowane przez epika *expressis verbis* w tak zwanych elementach dodanych do dzieła literackiego<sup>33</sup>: listach dedykacyjnych, zwrotach „do czytelnika”, a nawet w marginaliach.

Szczególnie teksty „do czytelnika”, zaledwie trzykrotnie zastosowane przez Twardowskiego, ale za to w funkcji komentarzy do największych w jego dorobku dzieł spod znaku epiki historycznej: *Przeważnej legacji* i *Wojny domowej* (w postaci przedmowy) oraz *Władysława IV* (charakter posłowia)<sup>34</sup> — są cennym źródłem do poznania poglądów ich autora na temat eposu. Oczywiście refleksja metaliteracka została też wpisana w tradycyjnie nassegnane piętnem autotematyzmu fragmenty dzieła epickiego: partie wprowadzające<sup>35</sup> i wieńczące utwór.

---

<sup>31</sup> L. Szczerbicka-Ślęk: *W kręgu Klio...*, s. 6–7. Najnowsza hipoteza na temat autorstwa *Obleżenia Jasnej Góry...* została postawiona przez R. Ociecek: „*Obleżenie Jasnej Góry Częstochowskiej*”. *Dzieło i autor*. Kraków 1993, s. 68–109.

<sup>32</sup> Wskazuję tu przede wszystkim na książkę M. Kaczmarek: *Epicki kształt...*, ale również ważne ustalenia dotyczące konstrukcji dzieł epickich Twardowskiego znalazły się w innych pracach tegoż badacza: *Barokowe epinicion...*; *Epicka rekonstrukcja relacji poselskiej w poemacie Samuela Twardowskiego*. W: *Zeszyty Naukowe WSP w Opolu. Historia Literatury*, T. 6: *Fikcja a rzeczywistość*. Opole 1970, s. 5–30; „*Comparatio*” jako dominanta stylistyczna „ojczystego wiersza” Samuela Twardowskiego. W: *Studia śląskie*. T. 26. Opole 1974, s. 137–144.

<sup>33</sup> Określenie zamiennie używane z terminem „literacka rama wydawnicza” sformułowanym przez R. Ociecek: *Rama utworu*. W: *Słownik literatury staropolskiej. (Średniowiecze. Renesans. Barok.)*. Red. T. Michałowska. Wrocław 1990, s. 684–688; Eadem: *O różnych aspektach badań literackiej ramy wydawniczej w książkach dawnych*. W: *O literackiej ramie wydawniczej w książkach dawnych*. Red. R. Ociecek. Katowice 1990, s. 7–19.

<sup>34</sup> Teksty „do czytelnika” zostały w wymienionych utworach Twardowskiego następująco zatytułowane: *Do czytelnika (Przeważna legacja [...])*. Kraków 1639. Druk F. Cezary; *Do czytelnika łaskawego (Władysław IV, król polski i szwedzki)*. Leszno 1649. Druk. D. Vetter; *Do łaskawego czytelnika (Wojna domowa [...])*. Kraków 1660). W niniejszym rozdziale wszystkie cytaty pochodzą ze wskazanych wydań.

<sup>35</sup> Określenia „introdukcja”, pojemniejszego niż „inwokacja” (czy „argument”), oznaczającego szeroko pojętą „technikę otwarcia” dzieła literackiego, używam za: M. Piechota: *Żywioł epopieiczny w twórczości Juliusza Słowackiego*. Katowice 1993, s. 79.

Jaki był zatem, sformułowany przez „polskiego Marona”, program epiki historycznej?

Twardowski wielokrotnie podkreśla narodowy charakter swojej twórczości poematowej: mówi o „ojczystym *heroicum*”, „ojczystej Muzie”, „sarmackim stroju”, określa też krąg odbiorców, nazywając ich „Polakami swoimi”, wreszcie i sam liczy na życzliwość rodaków-czytelników. Jednocześnie narodową tematykę ściśle wiąże ze zdarzeniami współczesnymi: „[...] słońce dzisiejsze tchną wnętrzości moje” — deklaruje w inwokacji poematu o Władysławie Wazie. Ujawnia się także jako bezpośredni świadek wydarzeń opisanych w *Przeważnej legacji*, by w tytule *Wojny domowej* dać pełny wyraz możliwości ujęcia bieżących zdarzeń w epicką formę: „Wojna domowa [...] przez lat dwanaście tocząca się dotąd”.

Autor programowo więc podnosi do rangi tworzywa epopeicznego współczesne dzieje Sarmatów, które w myśl tego stają się godne uwiecznienia — właśnie w gatunku najwyższym. W założeniu Twardowskiego epos musi więc odzwierciedlać współczesność.

Poglądy twórcy znad Lutyni stanowią w tym względzie częściowo odbicie europejskiej tendencji końca wieku XVI (utrzymującej się i w stuleciu następnym), kiedy to „owa niezwykła *auctoritas*, jaką odrodzenie obdarzyło starożytną kulturę i naukę, zaczęła ustępować miejsca kultowi tego, co narodowe, rodzime i zarazem nowożytne”<sup>36</sup>. Przypomnijmy choćby wydanych w 1572 roku *Luzytan* Luisa de Camõesa, dzieło wyrastające z przekonania o konieczności utrwalania w pamięci historii narodu: jego teraźniejszości oraz przeszłości, ale nastawionej, otwartej właśnie na współczesność<sup>37</sup>. Poeta portugalski eksponuje też, wyraźnie pobrzmiewający przecież i u Twardowskiego, patriotyczny ton.

Dla Camõesa istotnym wyznacznikiem eposu jest również zasada prawdy w przekazywaniu historii<sup>38</sup>.

Ani czczych bajek, ani dziwacznych powieści.  
Ujrzysz, jak nad zmyślenie wyższa wielkość szczera<sup>39</sup>  
(s. 5)

---

<sup>36</sup> E. Sarnowska-Temierusz: *Przeszłość poetyki...*, s. 362.

<sup>37</sup> Zob. A. Kalewska: *Poemat o Luzytanach* — pierwszy epos narodowy czasów nowożytnych. „Ogród” R: VII, 1994, nr 2, s. 156—181.

<sup>38</sup> Warto zwrócić uwagę, że poeta opierając swoje dzieło niemal dokładnie na faktach historycznych, korzystał z XV- i XVI-wiecznych kronik, opisujących wyprawy zamorskie, zaś informacje o historii powszechnej czerpał „z wielkiej ilości dzieł różnych autorów” — M. Strzałkova: *Literatura portugalska*. W: *Dzieje literatur europejskich*. Red. W. Floryan. T. 1. Warszawa 1977, s. 1060.

<sup>39</sup> *Luzyada Kamoensa czyli odkrycie Indyj Wschodnich*. Poema w pieśniach dziesięciu. Przekładania Jacka Przybylskiego. Kraków 1790. Druk. A. Grebel. Cytowany fragment, właśnie w przekładzie Przybylskiego, lepiej ilustruje sygnalizowaną przeze mnie kwestię niż w najnowszej translacji Ireneusza Kani (Luis Vaz de Camões: *Luzytanie*. Kraków 1995).

Podobnie prawdę historyczną cenił Tasso. Jak wykazał Jacek Brzozowski w inwokacji *Jerozolimy wyzwolonej*, poeta prosi nie tylko o „niebieski żar”, „dar pieśni”, ale także o wybaczenie ewentualnego „zaciemnienia” prawdy przez ozdobność. Jeszcze wyraźniej na dwa wątki treściowe epopei wskazuje, według Brzozowskiego, Camões: na fikcyjny i historyczny, przeciwstawiając w inwokacji muzę patronującą pierwszemu z nich — nimfom z Tagu, odpowiedzialnym za drugi<sup>40</sup>.

Obaj poeci, portugalski i włoski, choć w różny sposób, stosują technikę ozdabiania rzeczywistych wydarzeń zmysłem. Na cel owego postępowania pisarskiego wskazuje autor *Jerozolimy wyzwolonej*:

Wiesz, że za światem wszyscy tam bieżemy,  
Gdzie więcej Parnas leje swej słodkości,  
I prawdę pręcę w ludzie więc wmówimy,  
Kiedy rym miękki doda jej wdzięczności<sup>41</sup>.

(oktawa 3, w. 1—4)

Tak więc o wyborze określonej techniki artystycznej (łącznie z wprowadzeniem elementów fikcji) zdecydowało pragnienie pozyskania czytelników, lecz nie po to jedynie, aby dogadzać ich gustom, ale by — w imię prawdy — przekonać. Dydaktyczno-wychowawcza funkcja i moralne przesłanki dzieła epickiego często dochodziły do głosu w ówczesnych poetykach<sup>42</sup>.

Niemal identyczne sformułowania na temat postępowania epika odnaleźć można u Twardowskiego. I on bezwzględnie opowiadał się za prawdą historyczną, czyniąc z niej aksjologiczny wyznacznik eposu. Słynne sformułowanie z *Przeważnej legacji*: „bez farb i licencji poetyckich”, wyznaczyło na trwałe kierunek rozwojowy epiki bohaterskiej „polskiego Marona”. We *Władysławie IV* autor oświadczył wprost: „Prawdę dać moja jest intencja.” Jednakże w wydanej pod koniec życia *Wojnie domowej* owe kategoryczne stwierdzenia zostały opatrzone modyfikującym komentarzem. Wprawdzie odbiorca w przedmowie *Do łaskawego czytelnika* zostaje uprzedzony: „Ani ja tu porywane na bogi Giganty, ani Jowisza z nieba w deszczu złotym do Danai ściągam. Samą rzecz i gołą narracją [...]”, lecz zarazem poeta zdradza, iż zdarzenia „gładszym trochę i smukowniejszym piórem” opisuje, „respektując na terazniejsze *delicatum saeculum*, kiedy prawdy nijako w ludzie wmówić, chyba ją przycukrowawszy”. Wypowiedź ta, będąca w istocie zwerbalizowa-

---

<sup>40</sup> J. Brzozowski: *Muzy w poezji polskiej*, s. 58—61.

<sup>41</sup> T. Tasso: *Gofred abo Jeruzalem wyzwolona przekładania Piotra Kochanowskiego*. Wyd. i oprac. R. Pollak. Wyd. 3 całkowite. Wrocław 1951, s. 8.

<sup>42</sup> Na cele etyczne, moralne oddziaływanie poematu heroicznego zwracał uwagę między innymi T. Tasso (por. *Poetyka okresu renesansu*, s. 453) oraz G. Giralaldi Cinthio (por. B. Weinberg: *A History of...* T. 1, s. 437).

niem już wcześniej stosowanych przez Twardowskiego zabiegów literackich, koresponduje z inwokacją Tassa, wskazując na podobieństwo przekonań obu poetów o konieczności posłużenia się kategorią *delectare*, by w ten sposób najpełniej zrealizować stawiany przed dziełem cel: *docere*.

Twardowski nie korzysta jednak z przyznanego epikowi — właśnie przez Tassa i Camõesa — prawa do wbudowania w „historię prawdziwą” wątków fikcyjnych. Opowiada się za werystycznym kształtem świata opisywanego, a dla ożywienia zdarzeń stosuje raczej technikę inkrustacji a nie fabularyzacji. Nie wprowadza fikcyjnych treści, a posługuje się barwnymi epizodami, mającymi swe źródło w rzeczywistości: na przykład w *Przeważnej legacyji* — dzieje słynnej Roksolany, prawdopodobnie córki popa z Rohatyna, żony Solimana Wielkiego, czy we *Władysławie IV* — wyprawa lisowczyków po skarby „złotej Baby”.

Wypowiedzi poety informują o jeszcze jednym aspekcie programu epopeicznego: odcięciu się od wzorca homerycko-wergilijskiego jako całości, a co za tym idzie — odrzuceniu zasady tworzenia drugiego planu epickiego, który utożsamiał ze zmysleniem, sprzecznym, według niego, z istotą twórczości epickiej:

[...]. Precz baśni i owe  
Nadludzkie w Meończyku chwały Achillowe.  
Nie stare tu Mikeny, nie przyśnione Troje

— pisał w inwokacji do *Władysława IV* (w. 3—5). Odcinając się od cudowności mitologicznej, nie zastępuje jej Twardowski — zauważmy — cudownością chrześcijańską. Pozostaje więc i w tym względzie w opozycji do Tassowej koncepcji poematu chrześcijańskiego.

Pragnienie stworzenia narodowego eposu wymagało również wyboru języka ojczyznanego jako narzędzia wypowiedzi epickiej. Autor *Wojny domowej* raz po raz podkreśla, że posługuje się „wierszem ojczyznanym”, „manierą naszą”, a w ogóle „Minerwę ojczyzną” opisuje „pióra do sarmackiego pociągnąwszy stroju”. Jak konstatuje Kaczmarek, poeta, akcentując swojskość i zwyczajność narodowego *heroicum*, dąży do nadania treściom odpowiedniej rodzimej formy<sup>43</sup>.

Warto tu dodać, że Twardowski, opowiadając się za zespoleniem języka polskiego z tworzywem epickim, realizuje sformułowane najpełniej w wieku XVI postulaty, w myśl których języki narodowe należy uczynić pełnoprawnymi literacko<sup>44</sup>. Pozornie tylko polskojęzyczność jego twórczości nie jest

---

<sup>43</sup> M. Kaczmarek: *Epicki kształt...*, s. 44—45.

<sup>44</sup> Zwiastunem takiego stanowiska była już rozprawa Dantego: *De vulgari eloquentia* — praca nie dokończona, powstała prawdopodobnie między początkiem 1303 a końcem 1304 roku (zob. K. Morawski: *Wstęp*. W: Dante Alighieri: *Boska Komedia*. Wybór.

niczym szczególnym. Gdy weźmie się pod uwagę, że przed poematami historycznymi Twardowskiego właściwie oryginalne polskie dokonania epickie nie istniały, a przed tłumaczeniem *Jerozolimy wyzwolonej* pojawiały się zaledwie próby epickie w języku polskim, zaś sam gatunek w dużym stopniu był łączony z językiem łacińskim, wówczas polszczyzna Twardowskiego okazuje się znaczącym wyborem. Poeta programowo połączył materię epicką z językiem ojczystym, tworząc tym samym epos na wskroś narodowy.

Można też wyrazić przypuszczenie, że polskojęzyczność poematów heroicznych Twardowskiego jest swoistym sygnałem ich gatunkowego nowatorstwa, jeśli przypomni się występujący w renesansowych rozprawach o poezji pogląd, iż to właśnie nowe (nie uwzględnione przez Arystotelesa) gatunki literackie bądź ich zmodyfikowane formy, specyficzne dla danego narodu, wymagają adekwatnej ekspresji językowej<sup>45</sup>.

Przytoczone wypowiedzi metaliterackie Twardowskiego dowodzą, że twórca miał jednolitą, spójną wizję gatunku epeicznego, tak co do warstwy treściowej, jak i sposobu dysponowania materią epicką. Ponadto program ten nie zrodził się w oderwaniu ani od, ubogich co prawda, tradycji polskiej epiki, ani — jak wynikało z omówienia wysokiej klasy reprezentantów gatunku (Tasso i Camões) — od ogólnoeuropejskich tendencji. Oczywiście, posłużenie się przeze mnie przykładami dzieł poetów włoskiego i portugalskiego nie miało na celu tropienia różnic, wpływów i podobieństw w epice historycznej Twardowskiego. Również nie chciałam sugerować tożsamości koncepcji epeicznych, wpisanych w omawiane tu utwory epickie. Chodziło mi jedynie o zwrócenie uwagi na pewne wspólne mechanizmy, rządzące w tym okresie eposem europejskim.

Dodajmy jeszcze, że ów fakt zakorzenienia epiki Twardowskiego w kontekście europejskim, przyswojenia stosunkowo nowych praw właściwych nowoczesnej epopei, nie został dotychczas doceniony. Najczęściej podkreślano

---

Przeł. E. Porębowicz. Oprac. K. Morawski. Wrocław 1986, s. XLVIII—LI; E. Sarnowska-Temeriusz: *Przeszłość poetyki...*, s. 207). Użycie języka narodowego w epopei proponował Joachim du Bellay (*Obrona i uświetnienie języka francuskiego*. Przeł. B. Otwinowska. W: *Poetyka okresu renesansu...*, s. 141—146). Jak zauważa Sarnowska-Temeriusz, komentując wywody tegoż francuskiego teoretyka, jego rozważaniom „patronowali pisarze włoscy, uczestnicy wielkich dyskusji na temat kultury humanistycznej, [...] apologeci mowy rodzimej i teoretycy języka literackiego, szermierze walki o język narodowy: Giambattista Gelli (1498—1563), Baldassare Castiglione, przede wszystkim zaś Pietro Bembo oraz Sperone Speroni”. Ibidem, s. 136).

<sup>45</sup> Zob. E. Sarnowska-Temeriusz: *Przeszłość poetyki*, s. 233. Na uwagę zasługują także poglądy Giraldiego, który dowodził, że epos — w jego postaci klasycznej — był gatunkiem odpowiadającym grece i łacinie, zaś jego nowożytna postać — romans (*romanzo*), to struktura właściwa językowi włoskiemu. Z podobnych przyczyn miejsce tragedii zająć winna komedia. Taka „przyległość” gatunków i systemów językowych wynika, według Giraldiego, z całego kompleksu uwarunkowań kulturowych: zmieniających się obyczajów, a również innej niż w starożytności religii (Por. B. Weinberg: *A History of...* T. 2, s. 960—961; 974).

swojskość jego poematów historycznych nie dostrzegając ich szerszego kontekstu literackiego. Wydaje się też, że poematy historyczne Twardowskiego były nie tylko głosem poety w toczącej się w Polsce dyskusji nad kształtem narodowego eposu, lecz stanowiły także szczególną kontynuację późno-renesansowej debaty na ten temat, która z różną siłą objęła liczne kraje Europy<sup>46</sup>.

Pamiętając o związkach Twardowskiego z nurtem literatury europejskiej, nie można przy tym zapominać o samodzielności jego wyborów artystycznych. „Polski Maro” potrafił zdystansować się wobec zastanych autorytetów, sięgać po nie wybiórczo, wypracowując własną, odrębną postać eposu. Zagadnienia te powrócą w toku dalszych analiz. W tym miejscu chciałabym jedynie odwołać się do znanej właściwości epiki heroicznej Twardowskiego. Otóż, jak wspomniałam już wcześniej, z poematów tych został wyeliminowany plan nadnaturalny. Ów zabieg artystyczny łączy się bezpośrednio z nastawieniem poematów heroicznych na tematykę świecką. Twórca odcina się w tym względzie nie tylko od sygnalizowanej powyżej propozycji eposu Tassa: nasycenia poematu chrześcijańską cudownością. Świeckość epickiej koncepcji Twardowskiego pozostawała również w opozycji do staropolskiej syntezy gatunku eposu, jaką zawiera traktat Macieja Kazimierza Sarbiewskiego *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer*. Jak wiadomo, teoretyk ten zalecał znaczny udział pierwiastków chrześcijańskich w konstrukcji świata przedstawionego; zbudowanie na jego podstawie epickiego drugiego planu, co ostatecznie miało na celu stworzenie poematu chrześcijańskiego. Tylko w takim przypadku epos mógł, według Sarbiewskiego, przewyższyć — uznane w rozprawie za doskonałe — *Eneidę* i *Iliadę*

[...] winno się czerpać z dwu źródeł: z całej historii biblijnej i z teologii; zwłaszcza *Pismo Święte* wydaje mi się samo przez się źródłem cudownych możliwości wszelkiego rodzaju, z których, jeśli zechcemy je tylko naśladować, stworzyć można poemat chrześcijański wielokroć obfitszy i pełniejszy niż tysiąc *Eneid* i *Iliad*<sup>47</sup>.

Odcinając się od wszelkiego rodzaju cudowności — tak antycznej, jak i chrześcijańskiej — Twardowski pośrednio zakłada dyskusję nie tyle z konkretnymi programami nowożytnymi, ile w ogóle z tradycją homerycko-wergiliańską, a dopiero w ślad za tym z proarystotelesowskimi poetykami

---

<sup>46</sup> O sytuacji eposu w Europie renesansowej, dyskusjach nad jego kształtem zob. między innymi J. E. Spingarn: *A History of...*, s. 108–124; 210–213; 293–295.

<sup>47</sup> M. K. Sarbiewski: *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer. (De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus)*. Przeł. M. Plezia. Oprac. S. Skimina. Wrocław 1954, s. 73.



hołdującymi tejże tradycji. Poeta ze Skrzypny opowiedział się bowiem za Lukanowym modelem epopeicznym, a co więcej — wpisał ten wzorzec w spójny system ojczystego *heroicum*.

Jednym z niezwykle istotnych elementów owego systemu jest kreacja bohatera. W programie literackim autora *Wojny domowej* równie ważne jak utrwalanie przebiegów historycznych stało się nakreślenie portretu doskonałego Sarmaty, jednocześnie wcielającego idealne (idealizowane) cechy nacji i wskazującego modelowe postawy, co można lokować między zbiorowym panegiryskiem a parenezą.

Znaczące sygnały artystycznego zamiaru stworzenia wizerunku sarmackiego herosa są widoczne już w wypowiedziach metaliterackich. I tak w przedmowie do *Przeważnej legacji* czytelnik zostaje poinformowany, że przedmiotem dzieła będzie zarówno zdarzenie (legacja), jak i jego „sprawca” — Krzysztof Zbaraski.

W dalszej części wypowiedzi wstępnej — nawiązemy tutaj do wcześniejszych rozważań — twórca ujawnia okoliczności wydania poematu: utwór ujrzał światło dzienne na skutek nalegań przyjaciół i żądań „ludzi wielkich”, ażeby „pamiętka męża takiego w Rzeczypospolitej (która nie może być jedno wdzięczna zawsze w sercach ludzkich) świeższa z tej miary i nieśmiertelna zostawała”. Dzieło ma zatem na celu unieśmiertelnić Zbaraskiego, złożyć hołd jego dokonaniom, a tym samym wpisać go do panteonu narodowych bohaterów. Zauważmy jeszcze, że owe naciski otoczenia na twórcę, aby podał do druku przewierszowany diariusz poselstwa — pomijając oczywisty chwyt reklamowy, rekomendujący dzieło — są wyrazem konkretnego zapotrzebowania społecznego. W tym przypadku zapotrzebowanie to znalazło dodatkową motywację w zaszłych zdarzeniach: w krótkim bowiem czasie umierają obaj książęta Zbarascy, ostatni z możliwego rodu: najpierw bohater *Przeważnej legacji* — Krzysztof (1627 r.), a następnie Jerzy (1631 r.). Ponadto, przypomnijmy, od strony finansowego zabezpieczenia edycji utworu Twardowskiego, moment był również korzystny.

Wskazane uwarunkowania (koszty druku, aktualność tematyki dzieła) nie przesłaniają jednak właściwych intencji twórczych. Sięganie po postaci wybitnych jednostek wydaje się bowiem motywowane głębiej niż przez korzyści doraźne, skoro poeta powracał do zamiaru utrwalenia w poezji heroicznej wizerunku rodzimego bohatera, czyniąc z tego jeden z podstawowych wyznaczników swego programu literackiego.

Najwyraźniej zamiar stworzenia portretu postaci historycznej dochodzi do głosu w sformułowaniach autotematycznych, występujących we *Władysławie IV*. W słynnej inwokacji epik wyjawia temat, podkreślając jego związek z dziejami konkretnej jednostki: „Króla wielkiego powiem w wojnie i pokoju”, a następnie deklaruje: „[...] od pierwszej popłynę młodości// Aż do portu dzisiejszej jego dojrzałości” (w. 105—106); zaś w posłowniu podkreśla:

„[...] bo kiedy króla tak wielkiego wszystkie insze style i języki mówią, czemu go ojczysta milczeć miała muza” (s. 276)<sup>48</sup>.

W jaki sposób zrealizowane zostały owe deklaracje, postaram się dociec w dalszej części pracy. Na razie ważna jest programowa konstatacja: biograficzne sprofilowanie zostało uznane przez Twardowskiego za jedną z możliwości poematu historycznego — wariant ojczystego *heroicum*.

Co mogło tkwić u podstaw pomysłu zespolenia struktury biograficznej z porządkiem epopeicznym? Warto tutaj chyba zaakcentować sygnalizowane już przyczyny pozaliterackie. Rozkwitająca bowiem kultura sarmatyzmu, a wraz z nią kult walczących bohaterów-rycerzy, wytworzyły zapotrzebowanie na określone wzorce osobowe. Upraszczając, w tym między innymi tkwiła przyczyna ogromnego powodzenia *Jerozolimy wyzwolonej* w polskiej adaptacji, opatrzonej zmodyfikowanym tytułem eksponującym właśnie postać wodza-rycerza<sup>49</sup>. W takiej sytuacji poeta, wyrastający z kultury sarmackiej, więcej — mający ambicje nie tylko wyrażania estetycznych upodobań zbiorowości szlacheckiej, ale też ich kształtowania, nie mógł nie podjąć próby wykreowania rodzimego herosa bliskiego (przez tożsamość miejsca i czasu) ówczesnym odbiorcom. Biografia konkretnej postaci, ujęta w ramy eposu, gatunku nobilitującego *a priori* każdy temat, wydawała się w tym względzie niezwykle trafnym rozwiązaniem.

Rzecz jasna, *Gofred* nie mógł stanowić dla biograficznej epiki Twardowskiego zaplecza literackiego jako całościowa konstrukcja: nie występują w tym utworze ani uporządkowanie życiorysowe, ani też elementy budowy typu kronikarsko-werystycznego. Z pewnością jednak odgrywał rolę inspirującą; tym bardziej, jeśli przypomnimy ciekawy sposób recepcji dzieła Tassa. W przypadku poematu włoskiego epika występowało szczególne zjawisko „rozszerzenia” utworu przez polskich twórców na dwie warstwy: historyczno-boha-

---

<sup>48</sup> Chwałę Władysława IV głosili „pamiętnikarze i historycy, przygodni wierszokleci, wyrobnicy pióra, zawodowi panegiryci [...], również poeci wyższego lotu, zarówno rodzeni, jak i obcy” (M. Kaczmarek: *Sarmacka perspektywa sławy. Nad „Wojną chocimską” Wacława Potockiego*. Wrocław 1982, s. 14). Z obcych twórców sławili Władysława Wazę między innymi: Ivan Gundulič w poemacie *Osman* oraz Clemens Zebrácký, „pisząc w latach trzydziestych łaciński poemat *Lechios sive Rerum Polonicarum libri IV*” (W. Czaplinski: *Władysław IV i jego czasy*. Warszawa 1976, s. 383). W bliskim sąsiedztwie czasowym wydania *Władysława IV* Twardowskiego na uwagę zasługuje panegiryczno-historyczne dzieło Everharda Vassenberga: *Gestorum gloriosissimi Vladislai IV*. Gdańsk 1640 (wydania następne — 1643 i 1649) oraz utwór J. A. Gorczyńskiego: *Pamięć o cnotach Władysława IV*. Kraków 1648. Twardowski w zamieszczonym w utworze posłowie *Do czytelnika łaskawego* nie nawiązuje do konkretnych dzieł innych twórców; podkreśla raczej ich wielość i na tym tle sygnalizuje odmienną swą „ojczystą muzy”.

<sup>49</sup> Zob. S. Nieznanski: *Staropolska epopeja...*, s. 412; J. Pelc: *Bohaterowie literaccy a wzorce osobowe w czasach polskiego renesansu oraz baroku*. W: *Problemy literatury staropolskiej*. Red. J. Pelc. Seria 3. Wrocław 1978, s. 22.

terską, która stawiała się wzorem produktywnym w poezji heroicznej, oraz romansową — ta wiodła ku „wierszowanym romansom”<sup>50</sup>. Oczywiście pierwsza z wyróżnionych warstw musiała mieć niewątpliwą wartość w rozbudzaniu twórczej inwencji Twardowskiego — autora poematów historycznych.

W dotychczasowych rozważaniach przedmiotem zainteresowania był głównie europejski i polski kontekst literacki epiki historycznej (potraktowanej całościowo) poety ze Skrzypny. Zrekonstruowano również tkwiące w owym kontekście założenia poetyckie zbliżone do koncepcji ojczystego *heroicum*. Wreszcie w wypowiedziach metaliterackich Twardowskiego odnaleziono uwagi, dotyczące pierwiastka biograficznego. Teraz z kolei pora zająć się już bezpośrednio literackim zapleczem biograficznej odmiany narodowego *heroicum*, będącej przedmiotem niniejszych dociekań.

Gdzie zatem szukać literackich źródeł biograficznego wariantu ojczystego *heroicum*? Znow sięgnąć wypada do twórczości Jana Kochanowskiego. Tak jak w *Jeździe do Moskwy* można widzieć prototyp werystycznego nurtu epiki staropolskiej, tak również w tej twórczości dadzą się dostrzec załazki myślenia o biograficznej wersji gatunku epopeicznego.

Wyraźne zespolenie porządku biograficznego z układem epickim występuje w *Pamiętce* [...] *Janowi Baptyscie hrabi na Tęczynie* [...]. To właśnie życie Tęczyńskiego zostało podniesione do rangi tematu epickiego, inspirując rozwiązania charakterystyczne dla heroiki biograficznej — choć z zastrzeżeniem, że (pomimo opisu życia bohatera) tylko niektóre momenty biografii stanowią epicką kanwę (opisy dwóch podróży Jana Baptysty — co zauważa Janusz Pelc<sup>51</sup>).

Badacz ten stwierdza, że poeta czarnoleski traktował *Pamiętkę*... jako swoistą próbę w tworzeniu epiki narodowej, jakkolwiek mniejszej rozmiarami, nie pretendującej do miana epopei. Ponadto do utworu zostały wprowadzone elementy romansowe, obecne często w wielkiej epice. Nie będzie w związku z tym nadużyciem stwierdzenie, że Kochanowski dał próbkę formy poematowej, skonstruowanej na zasadzie kontaminacji biografii ze „sztafajem” epopeicznym.

Sygnal takiego dysponowania strukturą utworu znajduje się zaraz na początku *Pamiętki*... Lamentacyjny, wywiedziony z epicedium<sup>52</sup>, zwrot do zmarłego bohatera w strofie pierwszej:

---

<sup>50</sup> L. Szczerbicka-Ślęk: *W kręgu Klio...*, s. 12—13.

<sup>51</sup> J. Pelc: *Jan Kochanowski. Szczyt renesansu w literaturze polskiej*. Warszawa 1980, s. 234. Według badacza, żywioł epicki *Pamiętki*... współtworzą także: epicka narracja, rozbudowane epizody akcji, elementy fabularne, epicki rozmach w traktowaniu postaci głównego bohatera, antyczne (mitologiczne) porównania, inwokacyjny apel do muz (ibidem, s. 234—235).

<sup>52</sup> O związkach *Pamiętki*... z antycznym epicedium, a jednocześnie o przełamywaniu przez Kochanowskiego schematu tego gatunku zob. S. Zabłocki: *Polsko-lacińskie epicedium renesansowe na tle europejskim*. Wrocław 1968, s. 222 i passim; J. Pelc: *Jan Kochanowski...*, s. 234.

Tobie niechaj ta karta będzie poświęcona,  
Zacny hrabia z Tęczyna, którego kwapiona  
I niespodziewana śmierć ludzi zasmuciła,  
A lamentem i płaczem wszystko napełniła,

(w. 1—4)

w drugiej został dopełniony topiką epopeiczną (łącznie ze słabo rozwiniętą apostrofą do muz):

Będą drudzy twym kościom grób zacny budować  
I twarz twoję w miedzi lać i w marmorze kować,  
Między którymi snadź też miejsce będą miały  
Rymy moje. Na łasce bogiń aby trwały!<sup>53</sup>

(w. 5—8)

Poeta zatem, konstruując utwór o charakterze epickim, zgodnie z epopeicznymi regułami od razu przedstawia bohatera, informuje o temacie dzieła (dzieje Tęczyńskiego), określa jego cel (unieśmiertelnienie hrabiego), zaś pośrednio — właśnie przez apostrofę do muz — wskazuje na sposób realizacji owego celu i na wybór poematu bohaterskiego.

Nie jest oczywiście moim zamiarem udowodnić, iż *Pamiętkę*... należy jednoznacznie klasyfikować jako poemat biograficzny. Struktura utworu jest przecież dość skomplikowana — poddana naciskom i epicedium, i epitafium, i wierszowanego romansu, choć zdecydowanie te różnorodne pierwiastki gatunkowe są zdominowane przez żywioł epopeiczny<sup>54</sup>. Stwierdzić jednak należy, że utwór o Tęczyńskim stanowić może, moim zdaniem, istotny kontekst porównawczy dla dokonań Twardowskiego.

Upředzając nieco dalsze rozważania, wymienić tutaj należy te elementy występujące w *Pamiętce*..., które mogły wpłynąć inspirująco na biograficzną wersję ojczystego *heroicum*: zogniskowanie uwagi na wyjątkowych momentach w życiu bohatera, ale sytuowanych jednak na tle całości jego losów (u autora *Dafnidy* bardziej systematycznie opisane zostaną wszystkie zdarzenia z biografii) wybór na bohatera człowieka „naszych czasów”; rezygnacja ze sfery cudowności<sup>55</sup>; synkretyzm gatunkowy (przy dominacji konstrukcji poematowej).

---

<sup>53</sup> Cytuję według wydania: J. Kochanowski: *Dzieła polskie*. Oprac. J. Krzyżanowski. Warszawa 1953. T. 3, s. 129.

<sup>54</sup> Na gatunkowy synkretyzm *Pamiętki*..., jak i jej nowatorski charakter, wskazuje J. Krzyżanowski: *Romans Jana z Tęczyna w wersji Kochanowskiego*. „Ruch Literacki” 1930, s. 158—161.

<sup>55</sup> J. Pelc, mówiąc o ograniczeniu strefy cudowności w *Pamiętce*..., dodaje, że w utworze tym nie występuje zjawisko całkowitej eliminacji tej sfery: działa fatum, pojawiają się znaki wróżebne (*Jan Kochanowski*..., s. 235).

Na *Pamiętce*... nie urywa się trop techniki eposu biograficznego w twórczości poety z Czarnolasu. Jakkolwiek ustalono, że epos nie zajmował w jego artystycznej praktyce miejsca centralnego, być może twórcy nie była obca myśl o stworzeniu epopei, poświadczeniem czego mogą być zachowane fragmenty epickie, przez Januszowskiego zatytułowane: *Omen* oraz *Fragment bitwy z Amuratem u Warny*<sup>56</sup>. Nie miejsce tu na roztrząsanie przypuszczeń, czy poeta planował epos o dziejach Polski za panowania Jagiellonów czy też szereg poematów epicko-panegirycznych o niektórych członkach dynastii jagiellońskiej, przy czym postacie Władysława Warneńczyka i Zygmunta Augusta miały stanowić „pozycje pewne”<sup>57</sup>. Istotna jest zatem odpowiedź na pytanie, czy rzeczywiście Kochanowski, jak chce Stanisław Łempicki, zakładał posłużenie się biografią jako tworzywem epickim.

W „ułamku” drugim (według podziału Brücknera) z *Fragmentów epicznych* Łempicki dostrzegł znamiona inwokacji, w której na czoło wysuwa się pytanie o wybór bohatera, z mocnym zaakcentowaniem jego pierwszoplanowej pozycji<sup>58</sup>:

Którego bohatera będzie wola twoja,  
Albo króla dziś wspomnieć, złota lutni moja?  
Bogu cześć ma być naprzód i na koniec dana,  
Bo ten wszytek świat rządzi, a sam nie ma pana.  
(II, w. 1—4)

---

<sup>56</sup> Tytuły te nadał owym fragmentom ich wydawca — J. Januszowski: *Omen* wydrukowano w pierwszym zbiorowym wydaniu dzieł poety czarnoleskiego w 1585 roku, zaś *Fragment bitwy z Amuratem u Warny* został wydany w tak zwanych *Fragmentach* Jana Kochanowskiego w 1590 roku. Stanisław Łempicki twierdzi, że *Fragment bitwy*... nie stanowi spójnej całości, a składają się na niego niezależne teksty, których przypadkowego zestawienia dokonał Januszowski (S. Łempicki: *Uwagi o próbach epickich Jana Kochanowskiego*. W: *Idem: Renesans i humanizm w Polsce. Materiały do studiów*. Warszawa 1952, s. 236—237). W związku z tym badacz opowiada się za edytorskim postępowaniem Aleksandra Brücknera, który w wydaniu: J. Kochanowski: *Pisma zbiorowe (polskie)*. Warszawa 1924. T. 2, s. 24—27, „przyłączył *Omen* (wyrzuciwszy nazwę) do tzw. *Fragmentu bitwy z Amuratem* (i ten tytuł usunął) i wszystko podzielił na 4 ułamki (I—IV), którym nadał ogólny tytuł: *Fragmenty epiczne* (S. Łempicki: *Uwagi o próbach*..., s. 237). Natomiast w wydaniu pomnikowym, w opracowaniu R. Plenkiewicza, oba te fragmenty: *Omen* i *Fragment bitwy*... są traktowane oddzielnie (J. Kochanowski: *Dzieła wszystkie. Wydanie pomnikowe*. Warszawa 1884). Z kolei J. Krzyżanowski w edycji *Dzieł polskich* Kochanowskiego nadał owym epickim urywkom kształt pewnej całości, podzielonej na cztery części i opatrzonej tytułem *Władysław Warneńczyk* (Warszawa 1953. T. 3, s. 38—41).

<sup>57</sup> Obie możliwości (epopei z czasów Jagiellonów bądź szeregu poematów o niektórych władcach z tejże dynastii) dopuszcza Łempicki (*Uwagi o próbach*..., s. 246). Natomiast Pelc zdecydowanie opowiada się za możliwością, iż Kochanowski zamierzał napisać jedną wielką epopeję, w której Warneńczyk „miał być jednym z głównych bohaterów, a całość poematu kończyć się miała — a zapewne i zaczynać także w formie przedmowy czy dedykacji — na czasach Zygmunta Augusta” (J. Pelc: *Jan Kochanowski*..., s. 244).

<sup>58</sup> S. Łempicki: *Uwagi o próbach*..., s. 245.

Bardziej konkretne wskazówki dotyczące poetyckiego kształtu ewentualnej większej całości można odnaleźć w czwartej części *Fragmentów epicznych*, najdłuższej, bo aż 80-wersowej, która mogłaby — według Łempickiego — nosić tytuł: *Poemat panegiryczny o Zygmuncie Auguście*<sup>59</sup>. Istotnie, fragment ten rozpoczyna się apostrofą opartą na porównaniu homeryckim, skierowaną do władcy:

Jako więc kto nieznacny, któremu zamknięty  
Pański pałac, kiedy kto idzie przełożony,  
Ciśnię się we drzwi, aby mógł za tą pogodą  
Pański majestat widzieć, choć nie wojewodą:  
Tak ja, o zacny królu, twym imieniem, które  
Prze dzielność i wysoki rozum idzie wzgórze,  
Swe podle rymy zdobię, abych mógł przy tobie  
Wcisnąć się w ludzką pamięć, coś ty zjednał sobie<sup>60</sup>.  
(IV, w. 1—8)

Zwrot ten kieruje uwagę ku poetyce dworskiego komplementu, ale komplementu niezwykłego, bo powiązanego z konwencjami epickimi. Nacechowanie panegiryczne sugeruje tutaj skupienie się narratora na postaci centralnej w utworze. W dodatku w dalszej części po ogólnej konfrontacji zasług bohatera z dokonaniem jego antenatów („Nie wiedzieć, ty-li większą cześć masz z przodków swoich// Czyli oni chwalniejszy z wysokich cnót twoich?”) oraz zdecydowanej deklaracji, komu właściwie ma być poświęcony poemat („Tyś mych rymów dziś wodzem [...]”), następuje „kronikarskie” przedstawienie genealogii dynastii. Tego typu kształt utworu należy, według Łempickiego, właśnie do konwencji poematów epicko-biograficznych<sup>61</sup>, choć jednocześnie wiąże się z poetyką laudacyjną.

Rzecz jasna, na podstawie owych „okruchów” epickich Kochanowskiego nie można z całą stanowczością odpowiedzieć na następujące pytania: Czy poeta zamierzał je rozwinąć? W jaki sposób, w takim przypadku, posłużyłby się konwencją epopeiczną? Czy chciał rozbudować w jej ramach schemat życiorysowy? Niemniej, w przytaczanych urywkach niewątpliwie tkwi potencjalność stworzenia konstrukcji epicko-biograficznej.

Przed Twardowskim należy odnotować jeszcze inne próby wykorzystania biografii w tak zwanej małej epice heroicznej z przełomu epok<sup>62</sup>. Jednym z nielicznych przykładów uruchomienia mechanizmu biograficznej heroiki jest utwór Jana Radwana: *Radivilias, sive de vita et rebus [...]* Nicolai Radivili

<sup>59</sup> Ibidem.

<sup>60</sup> Cytuję za: S. Łempicki: *Uwagi o próbach...*, s. 238.

<sup>61</sup> Ibidem, s. 242.

<sup>62</sup> Zob. L. Szczerbicka-Ślęk: *W kręgu Klio...*, s. 104; 107.

(Wilno, 1588). Jednak poemat ten już samą łacińskojęzycznością odbiega od programu „polskiego Marona”.

Trudno zatem mówić o jakimś większym zespole doświadczeń na gruncie wierszowanej epiki polskiej, który mógł stanowić wyraźne oparcie dla biograficznej koncepcji ojczystego *heroicum* poety znad Lutyni. Uderza też fakt, iż przy dużej różnorodności i obfitości form biograficznych brakuje ich epopeicznych realizacji<sup>63</sup>. (Choć oczywiście nie można zapominać, iż schemat biograficzny porządkował strukturę dzieł historiograficznych. Przykładów dostarczają: przede wszystkim *Kronika polska* Anonima zwanego Gallem, a także *Roczniki Jana Długosza*<sup>64</sup>.)

Nasuwa się jeszcze pytanie o miejsce eposu biograficznego w staropolskiej teorii genologicznej. Znow odwołać się przyjdzie do traktatu Sarbiewskiego *O poezji doskonałej...* Otóż teoretyk ten, stojąc na stanowisku arystotelesowskim, za idealny model epicki uważał konstrukcje typu „*in medias res*”. Potępił natomiast kompozycje typu „*ab ovo*”, będące przecież konstantą poematów biograficznych. Dlatego odmawia tym ostatnim statusu dzieł odpowiadających definicji poezji epopeicznej, opartej na naśladowczym opowiadaniu akcji bohaterskiej — jednej, wielkiej, świetnej, zupełnej, mającej zakończenie<sup>65</sup>.

Podstawową wadą utworów o strukturze biograficznej jest — według Sarbiewskiego — niespełnianie epickiej zasady jedności. Nie wystarczy bowiem „taka jedność fabuły, która wynika tylko z jedności osoby”, ponieważ „jednością jest sama fabuła, a nie to, [...] że obraca się ona dokoła jednej osoby. [...]. Zdarza się bowiem wiele różnorodnych wypadków, z których niektóre przynajmniej nie stanowią jedności. Analogicznie też, jeden człowiek może wykonywać szereg czynności, nie tworzących razem wyższej jakiejś jedności”<sup>66</sup>. Tymczasem, według Sarbiewskiego, jedność fabuły polega właśnie na jedności akcji: istota dzieła epickiego opiera się na naśladowaniu jednej, a nie wielu czynności bohatera.

Jednocześnie w ramach tak zakrojonej konstrukcji Sarbiewski przyznaje pocie prawo do wplatania epizodów, w których „przy pewnych sposobnościach nastroczonych mu przez wielką działalność bohatera” dałoby się przytoczyć dzieje całego, bądź wybranych okresów życia herosa. Teoretyk zaleca więc stosowanie biografii tylko i wyłącznie na prawach epickiej retrospekcji, przywołania wcześniejszych (z punktu widzenia dokonującej się „jednej, wielkiej czynności”) wydarzeń z życia bohatera. Tylko tego typu technika wprowadzenia biografii pozwala epikowi na zachowanie jedności fabuły,

---

<sup>63</sup> Por. materiał przebadany przez H. Dziechcińską: *Biografistyka staropolska w latach 1476—1627. Kierunki i odmiany* Wrocław 1971.

<sup>64</sup> Por. L. Szczerbicka-Ślęk: *W kręgu Klio...*, s. 80, 99.

<sup>65</sup> M. K. Sarbiewski: *O poezji doskonałej...*, s. 49.

<sup>66</sup> Ibidem, s. 314.

dając jej odpowiednie rozmiary; dzieło zyskuje zaś przy tym „ozdobę” w postaci odpowiednich epizodów<sup>67</sup>. Natomiast wykorzystanie w utworze chronologicznej konstrukcji życiorysowej odbiera mu wszelkie znamiona ideału. Toteż Sarbiewski, powołując się na autorytet Stagiryty, gani tych poetów, którzy „pisywali *Tezeidy* i *Herakleidy* w przekonaniu, że opracowują jednorodny utwór, skoro przedstawiali całe życie Tezeusza lub Herkulesa i że to dosyć, że był jeden Tezeusz i jeden Herkules”<sup>68</sup>.

Dla niniejszych obserwacji są to sądy istotne. Można z nich wnioskować, iż Twardowski, sięgając po biograficzną koncepcję eposu, pozostawał w opozycji do proarystotelesowskich poetyk normatywnych (a szerzej: poglądów na poezję) swoich czasów. Wyraziła się w takiej postawie niezależność Twardowskiego, samodzielność w wyborze tradycji antycznej. Otóż forma eposu biograficznej wykształciła się w okresie panowania w Rzymie Flawiuszów; jej prototyp stworzył Publiusz Papinusz Stacjusz, twórca *Tebaidy* i, szczególnie tutaj ważnej choć nie dokończonej, *Achilleidy* (poeta nie zdążył przed śmiercią doprowadzić dzieła nawet do końca drugiej księgi)<sup>69</sup>. W *Achilleidzie* epik zamierzał opowiedzieć całe życie Achillesa. Zamiar swój motywuje w inwokacji tym, że zbyt wiele godnych upamiętnienia dokonań syna Tetydy zostało pominiętych przez Homera<sup>70</sup>. Inwokacyjna zapowiedź tematu zawiera jednocześnie informację o chronologicznym sposobie potraktowania materii epickiej (a więc techniką odmienną niż zastosowana w *Iliadzie*).

Oba dzieła Stacjuszowe spotkały się z krytyką autora *O poezji doskonałej*. Nie spełniały przecież fundamentalnej zasady jedności epickiej fabuły. Sarbiewski spostrzega, iż w *Tebaidzie*, skomponowanej w sposób kronikarski, poeta „nie dbał nawet o jedność osób” (która zresztą i tak nie wystarcza do uzyskania jedności utworu). Według tej samej zasady na negatywną ocenę zasłużył epos o dziejach Achillesa, albowiem autor nie chciał ograniczyć się do jednej czynności herosa jako przedmiotu epickiej narracji<sup>71</sup>.

Ponadto staropolski teoretyk wyraża pogląd, że Stacjusz okazałby się dobrym poetą tylko wówczas, gdyby treść księgi pierwszej i drugiej, a więc dzieciństwo i młodość bohatera tesalskiego, wprowadził do dzieła w formie tak gorąco zalecanych epizodów<sup>72</sup>. Brak tego typu rozdysponowania tworzywa epickiego, zastosowanie konstrukcji *ab ovo*, a co za tym idzie — sprzenie-

---

<sup>67</sup> Ibidem, s. 323.

<sup>68</sup> Ibidem, s. 314.

<sup>69</sup> M. Brożek: *Historia literatury łacińskiej w starożytności. Zarys*. Wrocław 1976, s. 376—382.

<sup>70</sup> Korzystałam z wydania: Statius: *Achilleid*. W: *Statius with an English Translation by J. H. Mozley, M.A. In Two Volumes*. London 1957. *Achilleida* — w oryginale i w angielskim tłumaczeniu — znajduje się w tomie drugim, s. 508—595.

<sup>71</sup> M. K. Sarbiewski: *O poezji doskonałej...*, s. 319.

<sup>72</sup> Ibidem, s. 323.



wierzenie się prawidłom Arystotelesa, spowodowały podważenie przez Sarbiewskiego umiejętności epickich autora *Achilleidy*.

Zatem Twardowski, poszukując rozwiązań artystycznych dla eposu, pośrednio polemizował z normami arystotelesowskimi. Owa polemiczność — jak wskazałam uprzednio, charakterystyczna dla koncepcji ojczystego *heroicum* w ogóle, a teraz zauważona w odniesieniu do jej biograficznego wariantu — ujawnia się między innymi właśnie w nawiązaniu do późnorzymskiej epiki: Lukana oraz Stacjusza.

W swej opozycyjności do Stagiryty poglądy poety ze Skrzypny korespondują z refleksją niektórych włoskich teoretyków II połowy XVI wieku. W ich przemyśleniach także można dostrzec ślad inspiracji twórczych autora *Dafnidy*, a przynajmniej podobieństwo w rozumieniu pojęcia poezji heroicznej<sup>73</sup>. Szczególnie ważne są nowatorskie konstatacje wspomnianego już Giraldiego Cinthia. Otóż w rozprawie zatytułowanej *Discorso intorno al comporre dei romanzi* (1554 r.) wyróżnił on dwa rodzaje struktur poematów: pierwsza — zasadzająca się na jednej akcji (epos arystotelesowski), druga — odznaczająca się konstrukcją wieloakcyjną (poematy odbiegające od tego wzorca). Z kolei poemat o „kilku akcjach” mógł się realizować w dwóch wariantach: wiele czynności spełnianych przez wielu bohaterów (tę odmianę eposu nazywał romansem, a jako przykład podawał dzieła Ariosta i Boiarda) oraz — wiele czynności podejmowanych przez jednego bohatera. Ten ostatni model to właśnie poemat biograficzny, przedstawiający liczne czyny postaci na przestrzeni jej życia, uporządkowane według zasady chronologicznej, a nie logicznego wynikania<sup>74</sup>.

U Giraldiego nastąpiło zatem wyraźne rozszerzenie definicji poezji epopeicznej jako takiej, która, co prawda nadal — jak w wersji Arystotelesa — jest naśladowaniem wielkich działań (czynów), ale już ich uporządkowanie może przybierać rozmaite formy, uważane przez włoskiego teoretyka za równoprawne warianty gatunkowe. Znamienne, że w tym ujęciu poemat biograficzny został nie tylko zrównany jakościowo z kształtem eposu klasycznego, ale nawet oceniony wyżej. Przynosi bowiem bardziej odpowiadające nowoczesnym gustom urozmaicenie, różnorodność akcji, co z kolei jest źródłem przyjemności płynącej z lektury. Tych walorów brak natomiast, według Giraldiego, w poematach jednoakcyjnych (a więc o konstrukcji zgodnej z regułami Arystotelesa)<sup>75</sup>.

---

<sup>73</sup> Na niezłą orientację Twardowskiego w prądach literackich, szerzej — artystycznych, płynących z Włoch zwrócił uwagę J. Okoń we wstępie do: S. Twardowski: *Dafnis...*, s. XXI.

<sup>74</sup> Zob. J. E. Spingarn: *A History of...*, s. 113.

<sup>75</sup> Do teoretycznych poglądów Giraldiego na literaturę odwołuje się za: B. Weinberg: *A History of...* T. 1, s. 434; t. 2, s. 960—961; 968.

Dostarczanie — bądź nie — przyjemności (*dieletto*) przez dzieło — to ważny dla Giraliego czynnik waloryzujący utwór. Według niego, przyjemność płynąca z lektury pomaga w realizowaniu nadrzędnego zadania poezji — użyteczności, która służy treściom moralnym<sup>76</sup>. Funkcję estetyczną powiązał Giraldi zatem, a nawet podporządkował, etyce. Uczynił z niej narzędzie moralnego kształtowania postaw odbiorców. Z takim ujęciem roli poezji — także heroicznej — wiązać należy, wyrażoną przez Giraliego w liście do Bernarda Tassa, myśl na temat kreacji bohatera w poemacie biograficznym. I tak bohater ten winien być przede wszystkim ilustracją uczciwego i honorowego życia, wcieleniem wszelkich cnót, zawsze też postępować w godny pochwały sposób<sup>77</sup>.

Zresztą Giraldi sam pokusił się o skonstruowanie takiej postaci w poemacie *Herkules* (*Ercole*, 1557 r.). Utwór stanowi kompozycję biograficzną, ogniskującą wokół tytułowego bohatera „wiele akcji”, za pomocą których autor odmalował dzieje człowieka ucieleśniającego doskonałość moralną. Twórcy przyświecał jasno określony cel dydaktyczny. Jak pisał w liście do Bernarda Tassa, jego zamiarem była pochwała męstwa, zaś potępienie wad i występków<sup>78</sup>.

Uzasadniając wartości heroiki biograficznej, Giraldi polemizował z proarystotelesowskim twierdzeniem Horacego, iż poemat nie może zaczynać się wraz z początkiem życia herosa. Odwrotnie: wskazane właśnie jest, aby opis dziejów bohatera rozpoczynać od wczesnej młodości, o ile w niej można odnaleźć prawdziwie heroiczne czyny<sup>79</sup>. Wyraża też wątpliwość, dlaczego obraz całego życia wybitnego człowieka, który przynosi czytelnikom wiele przyjemności i pożytku, nakreślony w pracach Plutarcha i innych biografów, miałby mniej zadowalać — ujęty w formie poetyckiej (w języku ojczystym).

Jednocześnie autor *Herkulesa* stara się wyjaśnić — błędnie jego zdaniem rozumiany przez nowożytnych teoretyków — nakaz Horacego, aby „wojny trojańskiej nie powtarzać *ab ovo*”<sup>80</sup>. W pojęciu Giraliego, nakaz ów jest

---

<sup>76</sup> Ibidem. T. 1, s. 437 i T. 2, s. 969.

<sup>77</sup> G. Giraldi Cinthio: *Lettera a Bernardo Tasso sulla poesia epica* (1557). W: *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*. A cura di B. Weinberg. Bari 1970. T. 2, s. 455; 459; 463—464. List ten jest cennym źródłem informacji o poglądach Giraliego dotyczących epiki. Teoretyk zawarł w tym liście szereg uwag szczegółowych na temat kompozycji utworów epickich, ich tematyki, konstrukcji fabularnych, kreacji bohatera, a także znaczenia w dziele elementów fikcji oraz celów stawianych przed utworem epickim. Jest to także cenne źródło informacji na temat poematu biograficznego.

<sup>78</sup> Giraldi, w liście skierowanym do Bernarda Tassa, broni swego dzieła o Herkulesie i objaśnia jego konstrukcję. Właśnie obrona własnego poematu stanowi punkt wyjścia do rozważań o poezji epickiej w tym liście (ibidem, s. 455—476).

<sup>79</sup> Zob. J. E. Spingarn: *A History of...*, s. 114.

<sup>80</sup> G. Giraldi Cinthio: *Lettera a Bernardo Tasso...*, s. 456.

nie tyle przestrogą przed snuciem opowieści od początku zdarzeń, ile ostrzeżeniem przed zbytnią rozwlekłością poszczególnych epizodów, które muszą być zwarte. Stwierdza więc, że podstawową właściwością każdego dzieła epickiego — także poematu biograficznego — musi być, zgodna z wymogami zasady *decorum*, spójna kompozycja. Ona określa bowiem rodzaje chwytów literackich, jakie autor może zastosować w dziele. Giraldi poczynił też uwagi dotyczące tematyki poematu biograficznego. Otóż ma on zdecydowanie preferować materię historyczną. Przeciwnie w „poematach romansowych” (naśladujących „wiele akcji” licznych postaci) — w których temat może być wymyślony, choć musi być prawdopodobny<sup>81</sup>. Dla tej odmiany poematu przewidywał zatem większy udział żywiołu fikcji.

Dodać jeszcze należy, iż pomimo zalecenia, aby czerpać materię poematu biograficznego z historii, Giraldi (podobnie jak Arystoteles) nakazuje pocie opowiadać o rzeczach i ludziach nie jakimi są — to jest zadanie historyka — ale jakimi być powinni. Tak więc poglądy Giraldiego na poezję i jej cele dydaktyczne zakładają idealizację świata przedstawionego. Ponadto sięganie do historii nie łączy się w myśli Giraldiego z wyeliminowaniem ozdobności i cudowności, albowiem tylko główny przedmiot utworu ma być prawdziwy, zaś epizody, dygresje mogą opierać się na fikcji<sup>82</sup>.

Poza wywodami Giraldiego, we włoskich rozprawach właściwie nie pojawia się głębsza refleksja na temat poematu biograficznego. Tę formę epicką traktowano marginalnie i zazwyczaj odnoszono się do niej krytycznie, ponieważ podlegała potępionej przez Horacego konstrukcji „*ab ovo*”. Nie mieściła się także w epopeicznej teorii Arystotelesa (sądy takie wyrażali między innymi: Giasone Denores, Iulius Caesar Scaliger, Sperone Speroni)<sup>83</sup>.

Nasuwa się jeszcze pytanie: jak teoria Giraldiego korespondowała z poglądami Twardowskiego o biograficznej odmianie epopei? Oczywiście zbieżności zachodzą w całym szeregu szczegółowych ustaleń u obu twórców: czerpanie tematyki z historii (biografii konkretnej postaci), idealizacja świata przedstawionego (przede wszystkim przedstawianie bohatera jako syntezy cnót), zadania dydaktyczno-wychowawcze i etyczny wydźwięk dzieła epickiego, stosowanie „ozdobników” w celu dostarczenia odbiorcom przyjemności, chronologiczne uporządkowanie fabuły.

---

<sup>81</sup> O znaczeniu w rozważaniach Giraldiego zasady prawdopodobieństwa jako elementu spajającego utwór zob. B. Weinberg: *A History of...* T. 1, s. 435—436. Por. J. E. Spingarn: *A History of...*, s. 114.

<sup>82</sup> G. Giraldi Cinthio: *Lettera a Bernardo Tasso...*, s. 458—459; zob. też B. Weinberg: *A History of...* T. 2, s. 969.

<sup>83</sup> G. Denores: *Discorso intorno a que 'principi, cause et accrescimenti che la comedia, la tragedia et il poema eroico ricevono dalla filosofia* (1586). W: *Trattati di poetica e retorica...*, T. 4. Bari 1974, s. 396; I. C. Scaliger: *Poetyka*. W: *Poetyka okresu renesansu...*, s. 274—276; S. Speroni — zob. J. E. Spingarn: *A History of...*, s. 116—117.

Niewątpliwie wymienione zasady poetyki epopeicznej będą dochodziły do głosu w praktyce twórczej Twardowskiego w rozmaity sposób, przybierały różnorodne kształty, czasem odmienne niż w interpretacji Giraldiego (na przykład Twardowski bardziej konsekwentnie traktował zasadę historycznego tematu, którą obejmie nie tylko wątek główny, ale i epizody; zdecydowanie odciął się także od cudowności, której nie będzie wykorzystywał jako jednego z fikcyjnych „ozdobników” mających być źródłem przyjemności). Najważniejsze jednak jest to, że obu twórców łączy akceptacja biograficznego wariantu eposu. Szczególnie godny odnotowania jest fakt, że to właśnie Giraldi przypomniał konstrukcję poematu biograficznego, nobilitując go jako gatunek równorzędny innym formom poematowym, także nowożytnym, które co prawda nie zostały zdefiniowane przez Arystotelesa, ale odpowiadały ówczesnej zmodernizowanej koncepcji heroiki. Giraldi niewątpliwie uwspółcześnił poemat życiorysowy tak, że stał się sprawnym narzędziem opisu rzeczywistości.

W stronę praktyki literackiej:  
*Księżę Wiśniowiecki Janusz*  
 jako poemat biograficzny

Dotychczasowe rozważania na temat biograficznej odmiany epopei ograniczały się do wskazania tradycji literackiej (antycznej i nowożytnej), przytoczenia stwierdzeń teoretycznych z XVI i XVII wieku, a także metaliterackich wypowiedzi Twardowskiego. I chociaż przywoływano konkretne utwory o nacechowaniu biograficznym, ta odmiana eposu funkcjonowała przede wszystkim w kategoriach potencjalności rozwiązań artystycznych. Tymczasem potwierdzeniem występowania w literaturze gatunku (jego wariantu) może być jedynie obecność określonych, charakterystycznych dla niego struktur w realnie istniejących utworach. (Czy raczej odwrotnie — to właśnie utwory, ich zespoły tworzą kod gatunkowy, a na przestrzeni czasu modyfikują go, nadając mu dynamikę).

Czas zatem na refleksję nad interesującym nas utworem Twardowskiego — *Księciem Wiśniowieckim Januszem*, który — czego postaramy się dowieść — stanowi próbę realizacji gatunku epopei biograficznej. W jaki sposób tekst został zorganizowany, z jakich elementów zbudowany, jakie wzorce odcisnęły na nim piętno, ale także, jakie cechy nadają utworowi charakter oryginalny — na te pytania spróbujemy odpowiedzieć.



Odczytując utwór Twardowskiego w kontekście genologicznym, wypada zacząć od jego części wprowadzącej, mającej charakter autotematyczny.

Całość rozpoczyna pytanie retoryczne: „Co mię za duch porywa i co mi się dzieje?” (s. 1), po którym, znów w tej samej formie, wprowadzona zostaje uogólniona refleksja wanitatywna:

O próżne fantazyje ludzkie i nadzieje?  
Cóż jedno dym, a strojne koło brzegu piany,  
Które z gruntu pobudza Pontus rozgniewany.  
(s. 1)

Dalej następuje seria apostrof skierowanych do zmarłego księcia Wiśniowieckiego, którego czyni się i adresatem, i bohaterem opowieści. Pomimo ujawnienia adresata, introdukcja zdecydowanie nastawiona jest jednak na prezentację podmiotu autorskiego. W jego wypowiedziach pojawiają się bardzo czytelne akcenty autobiograficzne, pozwalające na utożsamienie narratora z autorem, który przedstawia się jako sługa najpierw Zbaraskich, potem Wiśniowieckiego. W dodatku poeta oznajmia, iż przyszło mu opłakiwać swych kolejnych mecenasów: „Onem ja on nieszczęsny, com niedawno twego// O i ty mój koniuszy, płakał koniuszego” (s. 1). Kryje się tu wyraźna (zręcznie wykorzystująca zbieżność piastowanych godności obu wymienionych osób) aluzja do *Przeważnej legacji*, przypomnijmy, wcześniejszego utworu Twardowskiego, poświęconego wujowi księcia Janusza — Krzysztofowi Zbaras-kiemu.

Uwagę zwraca przede wszystkim brak typowej dla utworów epickich inwokacji do muz, czy szerzej — do bóstwa opiekuńczego. Jednak pomimo rezygnacji z toposu muzy, poeta odczuwa konieczność zachowania tradycyjnie uświęconej „przestrzeni inwokacyjnej”<sup>1</sup>. W miejsce utrwalonej przez wieki Homerowej formuły *aeide, thea* Twardowski wprowadza metaliterackie wyznaczenie, podkreślające jednostkowy, osobisty wymiar przeżycia twórczego (dwukrotne powtórzenie zaimka osobowego „mnie”): to jego ogarnia *furor poeticus*<sup>2</sup>, a więc i on będzie w dalszym ciągu „dysponował” materia literacką. Tym samym ujawnia się jakby większy stopień odpowiedzialności i samo-

---

<sup>1</sup> J. Brzozowski zauważa, że od czasów Homera i Wergiliusza po wiek XVIII topos muzy podlegający przemianom uległ (także w XVII wieku) znacznej dewaluacji „oznaczającej, iż [...] pogodzenie historycznej tematyki ze skonwencjonalizowaną formułą epopei nie jest możliwe. Ale oznaczającej także [...], że pogodzenie to odczuwane jest wciąż jako konieczność, [...] jako ideał” (*Muzy w poezji polskiej. Dzieje toposu do przełomu romantycznego*. Wrocław 1986, s. 77). Zob. też E. R. Curtius: *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Przeł. A. Borowski. Kraków 1997, s. 234–251.

<sup>2</sup> Pojęcie *furor poeticus*, jego znaczenie w renesansowej i barokowej teorii poezji, objaśnia E. Sarnowska-Temierusz: *Przeszłość poetyki. Od Platona do Giambattisty Vica*. Warszawa 1995, s. 271–292.

dzielności artystycznej poety. Nie potrzebuje on głosu zastępczego, może mówić sam, choć oczywiście zdolności kreacyjne są mu dane w jakimś stopniu z zewnątrz; poeta, przy całej świadomości swej artystycznej potencji, wyraża zaskoczenie i możliwościami twórczymi, i gwałtownością przeżycia. „Duch go porywa”, pyta wprost: „co mi się dzieje?” Przy czym trzeba zauważyć, iż Twardowski rezygnuje zarówno z antycznej konkretyzacji owej siły sprawczej, jak i z możliwości określenia jej w kategoriach jednoznacznie chrześcijańskich<sup>3</sup>. Doznaje natchnienia dzięki bliżej nieokreślonej i nie znanej mu sile (dwukrotne powtórzenie zaimka pytającego „co”).

Już sam fakt obecności czynnika nadprzyrodzonego jako źródła twórczości można utożsamiać z autoprezentacją poety—wieszczą, natchnionego piewcy. Jednakże u Twardowskiego nie będzie to jednoznaczne z obiektywnym epickim opowiadaczem. Jak konstatuje Jacek Brzozowski, antyczne wezwanie do muzy (jak i późniejsze nowożytne próby odnowienia konwencji) stwarza iluzję, iż to właśnie muza, a nie poeta, będzie wygłaszała słowa pieśni, czego celem było nadanie wypowiedzi poetyckiej charakteru zobiektywizowanej, prawdziwej relacji<sup>4</sup>. Tymczasem eliminację toposu muzy — o czym już była mowa — wiązać można z indywidualizmem doznań twórczych. To zaś pozwala twórcy wprowadzić do utworu treści bardziej osobiste, a także daje mu możliwość subiektywnego postrzegania przedstawianej rzeczywistości. Istotnie — by pozostać w kręgu dotychczasowych przytoczeń — zjawisko to ujawnia się już choćby we wspomnianych aluzjach autobiograficznych.

Odchodząc od zwrotu do muzy (jak i jego chrześcijańskich modyfikacji), poeta czyni swą inicjalną wypowiedź bardziej wieloznaczną. Odrzuca tradycyjną epeiczną konwencję inwokacyjną, ale jednak zachowuje owo miejsce szczególne w dziele, nasycając je treściami autotematycznymi. Poza tym odsyłając do kategorii szału poetyckiego — jako wariantu klasycznej epickiej inwokacji — twórca nie pozbawia zupełnie utworu patronatu nadrzędnego pierwiastka boskiego<sup>5</sup>. W ten sposób zaznacza wysoką rangę podejmowanego tematu i wysoki styl wypowiedzi, sygnalizuje, że konstrukcja obiektywnego, zdystansowanego śpiewaka epickiego będzie w dalszym ciągu wypowiedzi literackiej skontaminowana z postacią narratora subiektywnego, zaangażowa-

---

<sup>3</sup> Natomiast, jak zauważa L. Szczerbicka-Ślęk, substytucja antycznych znaków przez chrześcijańskie w obrębie konwencji inwokacyjnej nastąpiła w *Przeważnej legacji*, a przede wszystkim w *Wojnie domowej* (*W kręgu Klio i Kalliope. Staropolska epika historyczna*. Wrocław 1973, s. 178—181).

<sup>4</sup> J. Brzozowski: *Muzy w poezji...*, s. 101.

<sup>5</sup> Poetycki szal już od Platona kojarzono z wpływem Istoty Boskiej — E. Sarnowska-Temierusz: *Przeszłość poetyki...*, s. 274—275. Stwierdzenia na temat związku między toposem muzy a koncepcją *furor poeticus* w dziele, na przykładzie *Władysława IV*, zob.: L. Szczerbicka-Ślęk: *W kręgu Klio...*, s. 180.

nego (a nawet przez niego zastąpiona). Poeta bowiem, rezygnując z pośrednictwa bóstwa opiekuńczego, dąży do zmniejszenia dystansu między podmiotem mówiącym a przedmiotem opowieści. To zaś przywołuje tradycje epiki Lukanowej i technikę retoryczną.

Wieloznaczność postępowania artystycznego wskazuje, że twórca podjął pewną grę z konwencjami epopeicznymi; oscyluje on między demonstracyjną znajomością tychże konwencji a ich modyfikacją, czy nawet negacją.

Sposób wykorzystania toposu muzy, czy szerzej — konwencji inwokacyjnej, może być wstępnym sygnałem zastosowania w *Księciu Wiśniowieckim* odmiennej od tradycyjnej (antycznej lub nowożytnej<sup>6</sup>), formy epopeicznej; sygnałem próby jej przekształcenia. Odrębność tę poświadcza także fakt, że Twardowski w innych dziełach o znamionach epickich częściej, i w postaci bardziej rozbudowanej niż w *Księciu Wiśniowieckim Januszu*, posługiwał się zwrotem do muz (*Przeważna legacja, Władysław IV, Wojna domowa*). W utworach tych topos muzy jest wielofunkcyjny: za jego pośrednictwem poeta zaznacza swoją obecność w utworze, utrzymuje heroiczny dystans wobec przedstawionych zdarzeń, sygnalizuje zmianę tematu (bądź tylko tonacji wypowiedzi) i przedstawianej przestrzeni, informuje o przemilczeniach i dygresjach. Niekiedy łączy go z toposem skromności (wówczas, gdy dowodzi, że jedynie muza jest władna dopomóc w przedstawieniu tematu, bo ten przerasta siły twórcy)<sup>7</sup>.

Ciekawe, że w *Księciu Wiśniowieckim Januszu* odwołanie do muzy pojawia się rzadko, zaledwie kilkakrotnie. W tym zupełnie sporadycznie topos muzy zawiera treści metaliterackie. I tak chcąc zwrócić uwagę na doskonałą rycerską prezencję i zachowanie tytułowego bohatera (przed bitwą pod Kamieńcem Podolskim w czasie wojny z Abazą paszą w 1633 roku), piewca księcia prosi o inspirację Erato: „Tu sprawuj i w piersiach tchni moich.// Co tedy był za widok?” (s. 46). Zatem to wyjątkowość zdarzenia wymagała dodatkowego wsparcia. O tym chce poeta przekonać odbiorcę i zwrócić uwagę na wskazany fragment dzieła.

W innym miejscu utworu poeta, chcąc bez rozwijania narracji dać wyobrażenie o wielkości przodków Wiśniowieckiego, posłużył się toposem muzy jako symbolem nieprzemijającej sławy. Tym razem jednoczesna pochwała kilku członków rodu wywołała konieczność apelu do wszystkich muz — na czele z Apollinem:

---

<sup>6</sup> Formy homerycko-wergiliańskiej lub „nowożytnej-zmodernizowanej”, której wzorem stała się *Jerozolima wyzwolona*. Zob. też uwagi Brzozowskiego na temat polemicznego wobec eposowej tradycji zastosowania toposu muzy w inwokacji *Władysława IV*. (*Muzy w poezji...*, s. 68—70).

<sup>7</sup> Zob. M. Kaczmarek: *Epicki kształt poematów historycznych Samuela Twardowskiego*. Wrocław 1972, s. 138—139. L. Szčerbicka-Ślęk: *W kręgu Klio...*, s. 178—183.



Dymitra, Aleksandra, Andrzeja z Konstantem  
Twój wyspiewa Helikon, strojny Apollinie,  
Albo kiedy pamięć ich, i sława ich zginie.  
(s. 7)

Zwraca też uwagę dwukrotne użycie w utworze imienia Melpomeny: w początkowych partiach dzieła i w zakończeniu. W obu przypadkach występuje swoiste „zawłaszczenie” muzy. Poeta mówi bowiem o „Melopomennie swojej”, czyniąc z mitologicznej bogini symbol własnej twórczości, upostaciowując swą rolę bycia poetą. Podobnie w zakończeniu:

Ja com zmógł niestrojnymi z Melpomeną rymy  
Oddałem ci [księciu — adresatowi tych słów]  
wdzięczności afekt swój uprzemy.  
(s. 52)

Muza, co prawda towarzyszy tu poecie, ale to on został wysunięty na plan pierwszy, to on jest rzeczywistym sprawcą podjętej czynności tworzenia a nie muza. Jej rola nie ma nic wspólnego z inspiracją artystyczną. Została sprowadzona do poziomu znaku wierszowanej formy („rymy”) oraz działań twórczych samego autora. Tak więc poeta zaznaczył swą obecność i własne możliwości twórcze od początku do końca dzieła, pozbawiając — podkreślmy to raz jeszcze — muzy ich zwyczajowego patronatu artystycznego (rezygnacja z inwokacji).

Poza wymienionymi przypadkami metaliterackiego nacechowania, muzy zostały w poemacie skojarzone z określonymi zajęciami bohatera: zdobywając wykształcenie, księżę wspina się na „przykrą skałę Kalliope” (s. 6), zaś

[...] z świątobliwymi bawiąc się muzami  
[...]  
Do muzyki i lutnie układał łagodny  
Piękną rękę. Czasem się scenom przypatrował  
Czasem lekkie koturny do nóg przyprawował.  
(s. 11)

Nie ma to jednak nic wspólnego z treściami metaliterackimi<sup>8</sup>.

Zatem rezygnacja z typowej, wyrażenie ukształtowanej inwokacji oraz znaczne ograniczenie (ilościowe i jakościowe) zwrotów do muz w *Księżciu*

---

<sup>8</sup> Dodać trzeba, iż epickie treści metaliterackie nie zostały tu utożsamione przez Twardowskiego z Kalliope — opiekunką pieśni epickiej, a z Erato i Melpomeną. Jednakże takie zamienne traktowanie muz było często występującym zjawiskiem w literaturze staropolskiej, również w dziełach eposycznych w XVII wieku.

*Wiśniowieckim...* (bez substytucji chrześcijańskiej) może być znaczącą, choć pośrednią wskazówką podjętej dyskusji z eposową tradycją. Wyróżnia to omawiany utwór spośród innych poematów historycznych Twardowskiego.

Modyfikacje konwencji inwokacyjnej służą i innemu celowi. Poeta — jak już wspomniano — kieruje swą wypowiedź do zmarłego księcia (w. 4), ale przedmiotem wypowiedzi są przede wszystkim treści metaliterackie. Zdaje więc zmarłemu mecenasowi jakby relację ze swoich poczynąń. Wiśniowiecki zatem nadal patronuje twórcy i jego pracy. Zgodnie z tym utwór wieńczy apostrofa do księcia Janusza. Oto cytowany już częściowo fragment:

Ja com zmógł niestrojnymi z Melpomeną rymy  
Oddałem ci wdzięczności afekt swój uprzymy,  
A ty wzajem uznaszli godnego co siebie,  
Kroplą jedną nektaru nagrodzisz mi w niebie.  
(s. 52)

Wyraźnie dochodzi do głosu relacja klient — mecenas: ofiarowanie pracy i nadzieja na zapłatę: zmienia się tylko rodzaj wynagrodzenia — z materialnego na niematerialny. Taka zaś forma patronatu, która obejmowała nawet mecenasowanie poecie z zaświatów, mogła już z powodzeniem zastąpić opiekę sprawowaną przez muzy<sup>9</sup>.

Oczywiście zwracając się do Wiśniowieckiego w znaczących miejscach tekstu (początek — koniec), Twardowski nie pozostawia odbiorcy wątpliwości, kto jest w centrum zainteresowania, kogo czyni się jednocześnie adresatem i główną postacią utworu. Poeta sygnalizuje swoje zamiary artystyczne na samym początku dzieła — w formule tytułowej<sup>10</sup>. Przy czym na uwagę zasługuje zastosowany w tytule szyk: nazwisko poprzedza imię. Wydaje się, iż w ten sposób poeta i głosi pochwałę mecenasu, który należy do świetnego rodu, i chwali sam ród, w skład którego wchodzi wybitne jednostki, jak książę Janusz. Wyeksponowanie w tytule rodu koresponduje z laudacją przodków Wiśniowieckiego, zawartą w początkowym fragmencie biografii księcia, a także z dedykacją, skierowaną do jego synów: bohater dzieła został ukazany

---

<sup>9</sup> Wprowadzenie postaci bohatera utworu do inwokacji, jako rodzaju substytucji toposu muzy, zaobserwowała we *Władysławie IV Szczerbickim* Ślęk (*W kręgu Klio...*, s. 182). Ten rodzaj substytucji występował już w późnorzymskiej epice (E. R. Curtius: *Literatura europejska...*, s. 238).

<sup>10</sup> Ciekawe refleksje na temat tytułów dzieł epickich można spotkać w XVI-wiecznych rozprawach — między innymi zob. N. Rossi: *Discorsi intorno alla Comedia*. W: *Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento*. A Cura di B. Weinberg. Bari 1974. T. 4, s. 34. Rossi zauważa, że tytuły w eposie są tworzone od imienia głównego bohatera poematu (na przykład *Odyseja*, *Eneida*, *Achilleida*) lub od miejsca wydarzeń (*Iliada*), lub od przedmiotu należącego do akcji (*Argonautica*).

na tle rodu, któremu ciągłość zapewniają najmłodszy członkowie. (Usytuowanie tytułowej postaci w kręgu rodowej wspólnoty ma ważne znaczenie interpretacyjne — por. s. 79–82).

Narrator (utożsamiający się z autorem) zdradza, iż pragnienie tworzyć „Broniąc słodkiej pamięci i popiołom drogim// W czasie zapaść niebacznym i momencie srogim” (s. 1). Deklaracja ta koresponduje z przyjętą przez narratora pozycją wieszczą (w. 1): precyzuje cel działań twórczych, do którego zresztą poezja epicka była szczególnie predestynowana — ocalać pamięć bohaterów, a tym samym obdarzać ich sławą. Jednakże narracyjna konwencja epopeiczna w kolejnym fragmencie zostaje zakłócona wprowadzeniem aspektu osobistego. Pisarz chce „budzić swe pany”, dalej zaś wyznaje, iż jego praca to jedynie „[...] **mała wdzięczność** [podkreślenie — R.R] i mego **znak** afektu **mały**” (s. 1). Deklaruje, iż w rzeczywistości planował coś zupełnie innego: cnoty księcia, a także „[...] i pamiętne dziła,// Żeby zmierzch i zawisła noc im nie wadziła// **Rozwieść szerzy** [podkreślenie — R.R] i przyszłych ozdób być trębaczem” (s. 1). Jak widać narrator wyraźnie oscyluje między statusem wieszczego a emocjonalnie zainteresowanego laudatora.

Zaangażowanie twórcy, który dobitnie nazywa się „nieszczęśliwym”, zyskało tu ciekawą poetycką motywację w paralelizmie losu poety i jego mecenasa. Wiśniowiecki, któremu „[...] sława wysokie domy budowała,// Łuki już tryumfalne z marmoru ciosała// I w twardym dyjamentcie dłotem kuła złotem” (s. 1), śmierć uniemożliwiła rozwinięcie pokładanych w nim nadziei. W związku z tym także poecie nie dane było zrealizować swych planów artystycznych: „Nie teć wprawdzie ode mnie, nie te cię czekały// Szczupłe karty [...]”. Obu — autora i mecenasa — łączy zatem tragiczne niespełnienie. Dlatego też poeta mógł poświęcić księciu tylko „szczupłe karty”, które zostały przeciwstawione — być może planowanej — epopei o czynach Wiśniowieckiego<sup>11</sup>. Zamiar jej stworzenia Twardowski sugeruje odbiorcom między wierszami. Wyływa stąd ważna informacja dotycząca formy, rozmiarów dzieła: nie obszerny epos, a „niepełna” epopeja, krótsza forma poezji epickiej. Mimo wszystko poeta-wieszcz nie rezygnuje przecież z podjęcia tematów właściwych wielkiej epice. Na „szczupłe karty” zamierza wytoczyć poważne tematy, których symbolem czyni Minerwę.

Niestety wczesna śmierć księcia sprawiła, iż celem narratora musiało się stać opłakiwanie i lament. Poeta przypomina, że niedawno „płakał koniuszego” (tj. Krzysztofa Zbaraskiego), teraz przyszło mu płakać „nad wielkimi obiema rzewnie koniuszymi”; odwołuje się też do antycznej eschatologii (ciemny Acheront, głuche many).

---

<sup>11</sup> Wyrażenie „szczupłe karty”, często pojawiające się w dziełach staropolskich w ramach toposu skromności (na przykład we *Władysławie IV*), zdaje się tracić w przytoczonym kontekście wyłącznie konwencyonalny charakter.

Perspektywa żałobna zaznaczona również została przez poetykę gwałtownych przejść: od przypomnienia sławy księcia do przypomnienia śmierci.

Wiąże się to ze specyficznym skonstruowanym narratorem uformowanym z antytetycznych, lecz nierozzerwalnych postaw:

[...] nie te cię czekały  
Szczupłe karty, które, ach, niżli co wytoczę  
Ciężkiej na nie Minerwy, łzami pierwy zmoczę  
[...]  
Miałem ja był cnoty twe i pamiętne dziła  
[...]  
Rozwieść szerzy i przyszłych ozdób być trębaczem,  
Teraz stoję w pół kresu zalawszy się płaczem.

(s. 1)

I tak piewca sławy bohatera stał się równocześnie narratorem-żałobnikiem. Obie konstrukcje wzajemnie się przenikają i determinują: pierwszy z narratorów, rozpoczynający czynność opowiadania, jest zmuszony przez sytuację (śmierć księcia) do zaakceptowania drugiego, tego który oplakuje stratę, więcej — musi mu ustąpić miejsca w linearnym układzie dzieła („łzami pierwy zmoczę”). Jednakże to właśnie ze względu na okoliczności narracja została w ogóle podjęta.

Jeśli do tych dwóch postaw dodamy jeszcze wspomnianą już postawę penegirysty i twórcy rozumianego biograficznie — to konstrukcja narratora we wstępnym fragmencie *Księcia Wiśniowieckiego*... przedstawia się wieloaspektowo, i stanowi syntezę różnorodnych postaw narracyjnych. Niewątpliwie dominuje tu koncepcja wieszczka — to on rozpoczyna dzieło, dopuszczając do głosu kolejne „wcielenia” narratorskie i niejako koordynuje ich poczynania.

Skomplikowanie sytuacji narracyjnej jest także zapowiedzią wielości możliwych rozwiązań strukturalnych utworu. Jak to będą rozwiązania? Jak dalece owa polifoniczność narracji odzwierciedli się w konstrukcji dzieła? To zaledwie podstawowe pytania, do których prowokuje introdukcja poematu.

Zgodnie ze wstępną zapowiedzią narratora najpierw rozwinięty zostaje wątek funeralny. Poeta lamentujący zwraca się do zmarłego, ponownie podkreślając tragizm śmierci człowieka świetnie zapowiadającego się, będącego w pełni sił biologicznych:

Poległeś, zacny panie, a w czym gwałt człowieku,  
Ledwie w progu ozdoby, ledwie i w pół wieku.

(s. 1)

Po czym następuje określenie ogromu nieszczęścia, ukazanie wielkości straty (*iacturae demonstratio*<sup>12</sup>):

Poległeś, że z rumoru daleko runęła  
Gdzieś Rodope, a ciężko ojczyzna zawęła.

(s. 1)

Księcia oplakuje nie tylko upersonifikowana Ojczyzna, w ślad za nią podąża „nieszczęsna Ukraina”, dalej — ale bardziej w sferze potencjalności — król Władysław IV: („I pan, kiedy uważy, [podkreślenie — R.R.] co za sługę stracił...” s. 2). Wreszcie najbliżsi, również w porządku hierarchicznym: małżonka, wdzięczne dzieci — najstarszy z synów Dymitr, młodszy Konstanty i, nie nazwane z imienia, córki („dziewki niewinne”). Dalej wśród żałobników poeta chce widzieć „koronę przyjaciół”, „sług wojsko całe” i poddanych.

Ojczyzna utraciła jedyną nadzieję na wskrzeszenie cnót książąt Zbaraskich. W tym ujęciu Wiśniowiecki to Feniks z „popiołów na stosie cedrowym” (s. 1). Zwraca tu uwagę zaakcentowanie roli Janusza Wiśniowieckiego jako dziedzica wygasłego w 1631 roku rodu Zbaraskich. To on był gwarantem ciągłości rodowej, co w czasach wysokiego prestiżu rodziny i rodowego pojmowania społeczeństwa miało wagę szczególną<sup>13</sup>. Również wyjątkowo

---

<sup>12</sup> *Iacturae demonstratio* to jeden z elementów kompozycji epicedium, wyróżniony przez I. C. Scaligera. Części kompozycyjne występują w epicedium w następującej kolejności: *exordium*, *laudes*, *comploratio* (podzielone czasem na *iacturae demonstratio* i *luctus*), *consolatio*, *exhortatio*. — J. Pelc: *Jan Kochanowski. Szczyt renesansu w literaturze polskiej*. Warszawa 1980, s. 138, przypis 64; I. C. Scaliger: *Poetyka*. Przeł. J. Mańkowski. W: *Poetyka renesansu. Antologia*. Oprac. E. Sarnowska-Temeriusz. Warszawa 1982, s. 291—294.

<sup>13</sup> O roli rodziny w społeczeństwie staropolskim i konsekwencjach literackich tego zjawiska zob. L. Ślękowa: *Muza domowa. Okolicznościowa poezja rodzinna czasów renesansu i baroku*.

„silne emocje budziło wygasanie rodu — bezpotomna śmierć ostatniego męskiego potomka”<sup>14</sup>. Dlatego też w tekście Twardowskiego Ojczyzna, „[...] która one Zbaraskie utraciwszy słońca, // Jeszcze tak nieszczęśliwa nie była do końca [...]” (s. 1) — po śmierci siostrzeńca Zbaraskich „ciężko zawęła”. Śmierć Wiśniowieckiego to zatem strata podwójna: dla rodu, który — według sugestii narratora — tak naprawdę wygasł dopiero teraz, oraz dla ojczyzny, która utraciła kontynuatora dzieł książąt na Zbarażu (Ojczyzna „[...] ze krwi ich drogi // Tak wysoko widziała wstawić cię na nogi” — s. 1). Co więcej zgon księcia Janusza to także zagrożenie dla jednej z linii Wiśniowieckich; zmarły pozostawił bowiem nieletnich jeszcze synów<sup>15</sup>: „[...] a tylko się małe // Żarzą w cieniu iskierki po nim pozostałe” (s. 2).

Pozycja Wiśniowieckiego została pokazana przede wszystkim przez pryzmat przynależności do wielce zasłużonego rodu, jednakże w odniesieniu do Ukrainy na plan pierwszy wysunięte zostały jego indywidualne czyny. Zmarły był obrońcą i jedynym stróżem tych ziem:

Po wszystkich jej granicach miał tak pilne oko,  
Że ledwie się z Zadniestrza poganin wykradał,  
Gdy gotowym piorunem z góry nań przypadał.

(s. 2)

Ich bezpieczeństwo zapewnione za życia księcia, zostaje przeciwstawione niepewnej teraźniejszości, kiedy to „ośmielony poganin” — „bez karania ciekawe rozpuści zagony”.

Następnie narrator, zwracając się bezpośrednio do Władysława IV, przypomina o zasługach zmarłego: w czasie elekcji wspierał jego kandydaturę<sup>16</sup>, brał udział w wojnie ze Szwecją (1626 r.) i bronił Rzeczypospolitej

---

Wrocław 1991, s. 13 i nn.; w odniesieniu do kultury i literatury funeralnej zob. też: A. Nowicka-Jeżowa: *Siedemnastowieczna poezja funeralna w kręgu tradycji renesansowej. Przekształcenia i przewartościowania*. W: *Przełom wieków XVI i XVII w literaturze i kulturze polskiej*. Red. B. Otwinowska, J. Pelc. Wrocław 1984, s. 205.

<sup>14</sup> L. Ślękowa: *Muza domowa*, s. 132–133. Badaczka odnotowuje tu, że na taką okoliczność przewidywano specjalny rytuał pogrzebowy, a także pisano odpowiednie utwory, w których udawano istnienie ciągłości wygasłego w męskich potomkach rodu, w linii żeńskiej, posiadającej takich potomków. Do identycznej sytuacji doszło po śmierci Jerzego Zbaraskiego — ostatniego z rodu, po którym dziedziczył jego siostrzeniec — Janusz Wiśniowiecki.

<sup>15</sup> W chwili śmierci Wiśniowieckiego jego starszy syn — Dymitr Jerzy miał pięć lat (ur. 1631, zm. 1683), młodszy — Konstanty Krzysztof — lat trzy (ur. 1633, zm. 1686). Wiśniowiecki pozostawił też córki: Annę i Barbarę.

<sup>16</sup> Janusz Wiśniowiecki należał do delegacji proponującej zgromadzonym stanom kandydaturę królewicza Władysława. W skład tej delegacji wchodził również: Henryk Firlej, Jerzy Ossoliński, Kazimierz Lew Sapieha, Zygmunt Kazanowski, Mikołaj Koryciński oraz królewicze:

przed najazdem Abazy paszy<sup>17</sup>. Wiśniowiecki został przedstawiony jako wierny sługa swego monarchy. Dźwięczy tu jednak nuta goryczy: sługa nie został należycie doceniony, stąd apel do króla:

Hej, pamiętaj, a jeśli nie w on czas żywemu  
Bądź potomstwu przynajmniej wdzięczen szlachetnemu.

(s. 2)

Po przypomnieniu zasług księcia w sferze publicznej, poeta przechodzi do prezentacji prywatnej sfery jego życia. Kolejna apostrofa jest skierowana do żony Wiśniowieckiego — Eugenii Katarzyny z Tyszkiewiczów. To ona najbardziej cierpi. Ogrom żalu, podkreślony reminiscencją z *Trenu I* Jana Kochanowskiego: „Wszytkie na cię lamenty, wszytkie łzy spadają” (s. 3), nie potrzebuje dokładnego dowodu — ból jest spowodowany głębokim uczuciem miłości, jakim małżonkowie wzajemnie się darzyli.

Już jednak przesłanie skierowane do dzieci ma odmienny charakter. Ich nieszczęście polega głównie na tym, iż „[...] prze lata niewinne i dowcip swój mały// Nie będziecie dorósłszy ojca pamiętały” (s. 3). Szczególna rola przypada oczywiście zwłaszcza książęcym synom, w których pozostał „[...] duch tylko, a szlachetnej konterfekt natury// [...] nad wszytkie znaczniejszy marmury” (s. 4). Jednakże synowie dopiero w przyszłości będą w stanie uświadomić sobie z całą siłą ogrom poniesionej straty. By wyrazić tę myśl, poeta przenosi zdarzenia w czasie i roztacza wizję rozpacz Konstantego — z chwilą, gdy wiek, który osiągnie pozwoli mu zrozumieć nieszczęście, jakie go spotkało w dzieciństwie:

O mój Boże! skądem jest, przez kogo żywy,  
Słońce widzę dzisiejsze, nie znam nieszczęśliwy.

(s. 4)

Młodym książętom nie dane też będzie wzrastać i kształcić się pod okiem ojca — rycerza. Tylko Dymitr zdążył skorzystać z jego nauk rycerskich, lecz trwało to krótko:

---

Jan Kazimierz, Karol Ferdynand, Jan Albert i Aleksander Karol. W imieniu delegacji przemawiał Jan Kazimierz, zaś oficjalnie kandydaturę Władysława do tronu polskiego ogłosił H. Firlej. (Zob. W. Kaczorowski: *Sejm konwokacyjny i elekcyjny w okresie bezkrólewia 1632 r.* Opole 1986, s. 288—289).

<sup>17</sup> Wiśniowiecki podczas tego najazdu z lat 1633—1634 brał udział między innymi w decydującej bitwie pod Kamieńcem Podolskim (22 X 1633 r.) — dowodził częścią oddziałów tworzących prawe skrzydło. (Zob. L. Podhorecki: *Stanisław Koniecpolski ok. 1592—1646.* Warszawa 1978, s. 291—293; Idem: *Wojna polsko-turecka 1633—1634 r.* „Studia i Materiały do Historii Wojskowości”. T. 20. Warszawa 1976, s. 27—167).

[...] wspomniesz sobie  
Jego one kochania i pierwsze zaprawy  
Do dził wielkich, gdy miłszej nie miał więc zabawy  
Jako z tobą się uczyć konia lub dosiadać,  
Lub ciągnąć łuk według lat i umieć nakładać.

(s. 3)

Jeszcze inaczej uzasadnia się w utworze „wielkość straty” poniesionej przez córki. Ich żal został zobrazowany przez symbolikę weselną, pomieszaną z pogrzebową:

[...] niebaczna Atropo zrządziła inaczy,  
Gdy za drużki weselne zjednała wam raczy  
Uplakane prefiki [...].

(s. 4)

Znamienne, iż w zwrotach do dzieci najmocniej zaznacza się projekcja w przyszłość. One bowiem przechowują pamięć o zmarłym, wyrażającą się w ciągłym oplakiwaniu. Narrator przypisuje adresatom przesłań nie kończący się ból, wkłada w ich usta nieprzemijający lament po odejściu Janusza Wiśniowieckiego. Konwencja ta służy ekspresyjnemu ukazaniu ogromu straty. Zwraca uwagę duże nasycenie tych obrazów pierwiastkami dydaktycznymi, co jest adekwatne do sytuacji narracyjnej: narrator kieruje swą wypowiedź do dzieci księcia i właśnie z tej racji, że są dziećmi, ma prawo udzielać im pouczeń.

Dalej w szeregu żałobników pojawiają się: „korona przyjaciół” i „sług wojsko”. Przyjaciele i wojsko oplakują współtowarzysza, przy którego boku walcząc zdobyć mogli sławę rycerską: „Ach słońca, ach, ozdoby [...]// Spólne nam z nim miały być [...]” (s. 5). Zamiast triumfów wojennych pojawia się wizja „klęski” rycerza, „pokonanego” przez śmierć:

[...]. Chorągwie zdrapane,  
Z koron orły i hełmów forgi pozdzierane,  
A między marsowymi po szrankach cyrkami  
Na dół stoją kopie utknione grotami.  
Działa milczą i bębny [...]

(s. 5)

W obrazie tym dźwięczy echo rycerskiej ceremonii pogrzebowej. Nie mamy tutaj natomiast do czynienia z klasyczną *descriptio funeris*<sup>18</sup>. Takie ujęcie posłużyło zaakcentowaniu przynależności księcia do wspólnoty rycerskiej.

---

<sup>18</sup> Obserwacje dotyczące tego stałego elementu epicedialnego poczynił S. Zabłocki: *Polsko-lacińskie epicedium renesansowe na tle europejskim*. Wrocław 1968, s. 165—175; *passim*.



Wreszcie przychodzi kolej na sługi („domowych”<sup>19</sup>), skazane po śmierci księcia dobrego pana, opiekuna i obrońcy na niepewny los:

O Boże nasz, toć się nam podobno odmieni,  
Kto ulży nam ciężarów? Kto nas tak ochroni?  
Kto od krwawych drapieży żołnierskich ubroni?

(s. 5)

Ich lament odznacza się wyjątkową ekspresją: rozlegają się wszędzie jęki i wycia. Zjawiska dźwiękowe zespolone zostały z ukazaniem ruchu, ale w formie destrukcyjnej: zamętu, zamieszania, chaosu (nenie „rozpuściwszy się” — „po salach pałacowych jęczą”, natomiast eumenidy „[...] okropną zgrają// Po dachach [...] się wieszają” s. 5). Nastrój grozy potęgują określenia dominującej kolorystyki: ciemność, noc.

Ten ekspresyjny i hiperboliczny obraz stanowi bezpośrednią zapowiedź kulminacyjnego wezwania: „Płaczmy, płaczmy: ani go wydawajmy ziemi,// Że go pierwy opłaczem godnie łzami swemi” — s. 5.

Po kulminacji uczuć żałobnych i stwierdzeniu, że „płacze wszystko” — następuje wyciszenie, uspokojenie tonacji wypowiedzi, rozpoczynające się od rezygnacji, pogodzenia się z ludzkim przeznaczeniem:

[...] Cóż? gdy z drugi strony  
On w tablicę kamienną starzec ponurzony,  
Pisze pilno niebieskie przedwieczne wyroki,  
W niepamięci maczając pióro swe głęboki.  
Próżno wdzięczna natura przed nim targa włosy,  
Próżno niebo i ludzkie rozdierają głosy.

(s. 5)

Pojawiają się nawet akcenty optymistyczne: nie wszystko przecież ulega zapomnieniu — cnoty zmarłego zostają zapisane w „księdze złoty” i „zalecone potomnym”. To dzięki cnocie człowiek zyskuje nieśmiertelność, trwanie w ludzkiej pamięci, do czego zresztą przyczynia się słowo pisane: „Snadź co dźwięku i moje będą karty miały” — s. 5.

Motyw cnoty został tu związany z motywem sławy:

Tać jest droga, nie insza do niebieskich progów,  
Kto chce mieć nad człowieka i bliższym być bogów,  
Żeby wszystkim nie umrzeć i lepszą część niebu,

---

<sup>19</sup> L. Ślękowa zwraca uwagę, iż zarówno w poezji żałobnej, jak i w testamentach traktuje się o społeczności, która nie jest ograniczona do krewnych, a obejmuje także służbę, występującą w roli żałobników oplakujących zmarłego pana. (*Muza domowa...*, s. 143).

A niż ziemi wzgardzonej oddać do pogrzebu.  
Żeby pierwszy ojczyznę zachowawszy w boju  
[...]

I w żelazie trojakim na sławę zarobić.

(s. 5—6)

Wywód o cnocie i sławie ostatecznie zamyka wcześniejszą skargę<sup>20</sup>. Śmierć może być pokonana. Jednakże w tej konstatacji brakuje głębszej podbudowy chrześcijańskiej. Tę zastąpiono renesansowo-antyczną koncepcją cnoty i sławy, zapewniających życie wieczne<sup>21</sup>. Antyczną jej proveniencję potwierdzają bezpośrednie odwołania do starożytności:

A po świętych popiołach i lekkim pogrzebie  
Miejsce ono osobne naznaczył gdzieś w niebie,  
Które we śnie Lelijusz kochankowi swemu  
Niegdy Afrykanowi ukazał wielkiemu.

(s. 6)

Fragment ten — uprzedźmy dalsze rozważania — pozwala zaobserwować, że Twardowski unikał ostrych deklaracji wyznaniowych, akcentów religijnych, zgodnie ze swą koncepcją ojczyznego *heroicum* (co zresztą nie przeszkodziło w kreowaniu tytułowego bohatera na rycerza chrześcijańskiego).

Powyższe rozważania na temat początkowego pointrodukcyjnego fragmentu *Księcia Wiśniowieckiego Janusza* pozwalają na ogólniejsze konstatacje. Przede wszystkim okazuje się, iż w strukturę utworu zostały wpisane gatunkowe wyznaczniki epicedium epickiego<sup>22</sup>. W omawianym urywku odnaleźć można niektóre z podstawowych elementów tegoż gatunku. Najbardziej widoczna jest epicedialna topika: laudacja, komploracja i konsolacja. Przy czym motywy opłakiwania i pochwały wzajemnie się przenikają. Następujące po sobie apele do kolejnych postaci opłakujących księcia stanowiły pretekst do laudacyjnego przedstawiania bohatera z punktu widzenia pełnionych przez niego ról społecznych: obrońcy ojczyzny, wiernego poddanego króla, dobrego małżonka i ojca, rycerza i towarzysza broni, opiekuna poddanych,

<sup>20</sup> Uwagi na temat wartości rycerskiej cnoty i sławy w obliczu śmierci zob. A. Nowicka-Jeżowa: *Sarmaci i śmierć. O staropolskiej poezji żałobnej*. Warszawa 1992, s. 176—179.

<sup>21</sup> Podobne zjawisko obserwuje S. Zabłocki w utworze Kochanowskiego *O śmierci Jana Tarnowskiego*. Według badacza, występujące w tym utworze rozwinięcie motywu cnoty i sławy wyraża „stoicką koncepcję życia ludzkiego”. (*Polsko-lacińskie epicedium...*, s. 207—209).

<sup>22</sup> Odwołuję się do następujących rozpraw podejmujących zagadnienie budowy epicedium: S. Zabłocki: *Polsko-lacińskie epicedium...*; Idem: *Antyczne epicedium i elegia żałobna. Geneza i rozwój*. Wrocław 1965; H. Szelest: „Sylwy” *Stacjusza*. Wrocław 1971, s. 40—48; M. Włodarski: *Barokowa poezja epicedialna. Analizy*. Kraków 1993.

litościwego pana. Przeprowadzona w ten sposób prezentacja Wiśniowieckiego pozwala na budowanie, niczym w „poemacie rozkwitającym”, rozrastającego się w miarę dochodzenia nowych obrazów, pełnego, choć ogólnego i statycznego, jego portretu. Oczywiście jest to portret człowieka doskonałego, idealnie pełniącego owe role społeczne. Taka zwięzła, lecz dokładna pochwała zmarłego stanowiła jeden ze stałych elementów konstrukcyjnych epicedium.

Pochwała stanowi jednocześnie demonstarcję „wielkości straty” i jej uzasadnienie. Narrator uświadamia bezpośrednio poszczególnym adresatom ogrom poniesionej straty, co z kolei ma pobudzać do opłakiwania. Dalej zgodnie z zasadami rządzącymi konstrukcją epicedialną, po *comploratio* następuje konsolacja, w duchu antycznym. Natomiast w omawianym fragmencie odnotować należy brak tak istotnej i zazwyczaj rozbudowanej w epicedium części, jaką jest *descriptio funeris*. I chociaż — jak wspomniano — pojawia się opis pogrzebu rycerskiego, to jednak nie został on ani rozwinięty, ani ukonkretniony przez podanie miejsca i czasu wydarzeń, a jego funkcja polega głównie na zaznaczeniu przynależności zmarłego do określonej grupy stanowej. Mimo to owo przypomnienie jest śladem obecności konwencji epicedialnej, demonstracją jej znajomości. Podobnie twórca zasygnalizował, że nie jest mu obca technika wyliczenia, także często spotykana w epicedium<sup>23</sup>.

Zależności omawianego urywku utworu od poetyki epicedium można by z pewnością tropić dalej. Przywoływanie kolejnych dowodów na nie jest jednak tutaj najważniejsze. Wydaje się bowiem, że epik, swobodnie posługując się strukturą gatunku, jednocześnie wybiera tylko niektóre jego wyznaczniki, a także przekracza pravidła nim rządzące.

Postawmy z kolei pytania o miejsce i funkcje interesującego nas fragmentu w kontekście całego dzieła.

Zwraca uwagę znaczne skondensowanie formy epicedialnej (brak rozwinięcia charakterystycznych dla gatunku części kompozycyjnych). I tak komploracja (wraz z *iacturae demonstratio*) oraz laudacja uległy zespoleniu. Do minimum została też zredukowana konsolacja, nie mówiąc już o *descriptio funeris*. Również znamienne jest usytuowanie konstrukcji epicedialnej tuż po introdukcji. Nasuwa to przypuszczenie, iż omawiany urywek pełni funkcję swoistej uwertury do właściwego tematu — historii życia bohatera. Stanowi też zapowiedź wielu motywów, które zostaną rozwinięte w dalszym ciągu dzieła, ale już w innym porządku: nie według ról społecznych, zasług, cech postaci, a według zasady chronologicznego następstwa. Wiarygodność informacji o bohaterze podanych *a priori* w części epicedialnej w dalszych partiach utworu podlega rozwinięciu za pomocą linearnego narastania zdarzeń odzwierciedlających kolejne fazy życia Wiśniowieckiego.

---

<sup>23</sup> Wyliczenie jako rozwinięcie artystyczne kojarzone z epiką antyczną stosowane było w niektórych epicediach renesansowych (S. Zabłocki: *Polsko-lacińskie epicedium...*, s. 168).

Czy mamy jednak prawo w ogóle wyróżniać część epicedialną w utworze Twardowskiego i traktować ją jako „uwerturę” do zasadniczej części dzieła, czy też cały utwór uważać za epicedium? Przecież — jak ustalił Stefan Zabłocki — w licznych epicediach laudacja „czasem wygłaszana jest *per virtutes*, tzn. jedynie z uwzględnieniem cnót, czasem zaś połączona z opowiadaniem o życiu zmarłego”<sup>24</sup>. Według tej sugestii, występujący w *Księciu Wiśniowieckim Januszu* chronologicznie ujęty zapis losów księcia można by traktować jako rodzaj *exemplum* laudacyjnego, charakterystycznego dla epicedium. Jednakże u Twardowskiego byłoby to *exemplum* bardzo specyficzne. Po pierwsze, opowieść o życiu księcia przerasta znacznie rozmiarami pozostałe składniki epicedium. Po drugie, część epicedialna kończy się (co prawda słabo rozbudowaną) — konsolacją. Tak więc opowieść o życiu bohatera (centralne ogniwo dzieła) znajduje się jednak poza **fragmentem** epicedialnym. Zatem możemy mówić jedynie o występowaniu w *Księciu Wiśniowieckim...* **częstki** epicedialnej (umieszczonej na początku utworu). Natomiast poemat ten jako całość nie odwzorowuje struktury epicedium.

Oczywiście nie można wykluczyć prawdopodobieństwa, iż opowieść o czynach bohatera mogła mieć swą genezę w epicedium. Już przecież Stacjusz w epicediach narracyjnych „wydarzenia z życia zmarłego i jego czyny podaje [...] w kolejności chronologicznej, tworząc w ten sposób jakby jego biografię”<sup>25</sup>. Również w nowożytnej wersji gatunku epicedialnego ważne miejsce przewidywano dla opowieści o życiu zmarłego bohatera<sup>26</sup>. Także Kochanowski, opierając się na doświadczeniach zarówno włoskich, jak i polskich epicediów epickich, posłużył się w *Pamiętce* [...] *Janowi Baptyście...* epicedialną strukturą biograficzną, przy czym poeta nie dążył do równomiernego zrelacjonowania całego życia bohatera<sup>27</sup>. Zamiast tego wybrał jeden epizod i podniósł go do rangi dominanty tematycznej, dzięki czemu utwór wychodzi poza wykorzystany schemat gatunku żałobnego.

Tak więc można zaryzykować stwierdzenie, że w poetyce epicedium epickiego w pewnym sensie tkwiły załączki poematu biograficznego. Ponadto, praktyka literacka wykazywała możliwość różnorodnego zastosowania „tkańki” życiorysowej, która w dodatku mogła podlegać przekształceniom wiodącym ku nowym rozwiązaniom artystycznym.

---

<sup>24</sup> Ibidem, s. 216. Zob. też: S. Zabłocki: *Antyczne epicedium...*, s. 187.

<sup>25</sup> H. Szelest: „*Sylwy*”, s. 41.

<sup>26</sup> Niektórzy twórcy właśnie w biografii zmarłego, sposobie jej przedstawienia, widzieli szansę na wyeliminowanie akcji mitologicznej. I tak Marco Vida, zwolennik zastąpienia mitologii terminologią chrześcijańską, „w epicedium napisanym na śmierć Johannaesa Matthaeusa Giberti [...] unika [...] poganizmu, zastępując go chrześcijańską koncepcją życia, a biografia zmarłego, obszernie opowiedziana, jest jej najwyraźniejszą demonstracją”. (S. Zabłocki: *Polsko-lacińskie epicedium...*, s. 121, a także s. 172 i 220).

<sup>27</sup> Ibidem, s. 222; J. Pelc: *Jan Kochanowski...*, s. 234—237.

Wydaje się, że podobne możliwości w strukturze epicedium dostrzegł Twardowski. On także — jak Kochanowski — przekracza granice gatunku, czyniąc z pierwotnie podrzędnego (biografia zmarłego) element nadrzędny, organizujący utwór. W utworze o Wiśniowieckim rysuje się zatem zależność odwrotna: to konstrukcja epicedium, mimo pozorów autonomiczności, podlega dominującemu układowi epicko-biograficznemu (por. s. 108—115).

Nie oznacza to, że schemat epicedium nie jest istotnym elementem owej nadrzędnej konstrukcji: podlegając — współtworzy, spełniając ważne funkcje w jej obrębie.

I tak część epicedialna, obok funkcji wprowadzenia do właściwego tematu<sup>28</sup>, uzasadnia samo jego podjęcie. Zawarta w niej wstępna pochwalna charakterystyka bohatera przekonuje odbiorcę, iż chodzi o jednostkę nieprzeciętną, wybitną, a tym samym godną i utrwalenia w słowie pisanym, i uwagi czytelników. Jednocześnie laudacja została pozbawiona odnarratorskiej subiektywnej motywacji. Wyliczając bowiem oplakujących księcia, poeta tworzy wizję powszechnego żalu (tak w sensie przestrzennym — Ukraina, Korona, jak i czasowym — wybieganie w przyszłość). W ten sposób komploracja i potwierdzona przez nią laudacja zyskują ponadindywidualny wymiar; wzrasta też siła argumentacji, a narrator-panegirysta tworzy pozory obiektywizmu swoich poczyñań.

Dzięki wprowadzeniu elementów struktury epicedium utwór nabrał cech kompozycji zamkniętej. Początkowy fragment funeralny koresponduje z tematyką podjętą na końcu dzieła. Poemat, zgodnie z chronologicznym tokiem akcji, kończy się relacją o chorobie, ostatnich chwilach życia i zgonie księcia. Tym razem jednak bohater nie pozostawał — jak w części epicedialnej — biernym „przedmiotem” opisu. Tu został „ukazany w akcji”, jako podmiot działający do końca.

Dwukrotnie — na początku i na końcu dzieła — podjęto więc tę samą tematykę, ale w dwóch różnych ujęciach: „statycznym” (role społeczne) i „dynamicznym” (chronologiczny układ zdarzeń), okalając utwór ramą funeralną. Ten zabieg artystyczny — utrzymanie ścisłej łączności między początkiem i końcem utworu — wydaje się być swoistym usprawiedliwieniem zaburzeń w chronologicznie uporządkowanej opowieści o życiu: śmierć bohatera została bowiem w linearnym układzie poprzedzona relacją z wydarzeń rozgrywających się po jego zgonie. Jakby w zasadniczej partii utworu, której tok determinuje biologiczny cykl życia ludzkiego, nie mogło być innego finału, jak ten wynikający z naturalnego porządku: to jest kres bytu człowieka. Fakty związane z bohaterem, wykraczające jednak poza „porządek biologiczny” (między innymi opis żalu po jego śmierci), zostały zatem ujęte odrębnie,

---

<sup>28</sup> Podobnie w *Pamiętce* [...] *Janowi Baptyście*... Kochanowskiego (zob. S. Zabłocki: *Polsko-lacińskie epicedium*..., s. 216).

wyeksponowane, ale i wydzielone z jego biografii, właśnie przez zastosowanie skonwencjonalizowanych elementów, zaczerpniętych z poetyki epicedium epicznego.

Wkomponowanie opowieści o życiu bohatera w ramę funeralną oraz umieszczenie części epicedialnej tuż po introdukcji wzmacnia perspektywę żałobną, która zdaje się rzutować na cały utwór. Tym samym twórca raz jeszcze podkreśla cel przyświecający dziełu — upamiętnić zmarłego. W introdukcji zamiar ten był — przypomnijmy — formułowany przez narratora-wieszca i przywoływał poetykę eposu z jej dążeniem do utrwalania bohaterów i ich czynów. Poeta zatem tak konstruuje wypowiedź, by wyeksponować jedność celu swego utworu. Podporządkował mu — jak widać — między innymi polifoniczność gatunkową.

Postępowanie twórcy wykazuje jeszcze wyższy stopień skomplikowania. Zachowanie pamięci o dokonaniach księcia jest najważniejszym, ale nie samym w sobie celem. Odbiorcy winni przecież czerpać naukę, brać przykład z postępowania Janusza Wiśniowieckiego: narrator „pozostałe cnoty [...] zaleca potomnym”. Właśnie w części epicedialnej w postawie narratora bardzo mocno dochodzi do głosu ton mentorski, ujawniający kolejną cechę dzieła: parenetyczność.

Związki utworu Twardowskiego z epicedium wydają się głębiej motywowane właściwościami tegoż gatunku, które rozwinęły się na drodze ewolucji. Otóż — jak ustalił Zabłocki — ostatecznie uformowana przez Stacjusza retoryczno-epicka forma poezji epicedialnej została podjęta przez twórców nowołacińskich renesansu (głównie w II połowie XV wieku), ale i poddana dalszym przemianom<sup>29</sup>. Przede wszystkim zaczęto kłaść nacisk na element fabularny. Niekiedy też na sile przybierał drobiazgowy realistyczny opis wypierający fantastykę i baśniowość, zaś od czasów Vidy zaczęto zrywać z akcją mitologiczną<sup>30</sup>. W ogóle niezwykle mocna była tendencja do nadawania nowożytnemu epicedium kształtu właśnie epickiego. Na gruncie polskim ciekawą realizacją tej tendencji były łacińskie utwory funeralne Piotra Roizjusza, który wyeliminował z epicedium na śmierć Zygmunta Starego akcję mitologiczną:

[...] nie chciał swemu poematowi nadać pozoru utworu li tylko literackiego i dlatego wołał nie pisać opowiadania, które samą swą formą odbierałoby niejako wagę wypowiedziom poety, czyniąc z nich przedmiot estetycznej jedynie rozrywki. I znalazł bez trudu w antycznej tradycji eposu utwory, które odpowiadałyby wysokim wymaganiom, jakie stawiano przed dziełem sztuki, a jednocześnie pokazywałyby, jak w epicki i dramatyczny sposób ująć temat utworu. Był to rzymski epos historyczny<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> Ibidem, s. 89; *passim*.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 116, 175, 220.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 172.

Właśnie u Lukana Roizjusz mógł znaleźć przykład odrzucenia mitologicznej warstwy (charakterystycznej dla epopei typu homerycko-wergilińskiego), a przedstawianie jedynie historycznych faktów.

Interesujące, iż na powiązanie poetyki epicedium z eposem historycznym zwrócił uwagę w traktacie *O poezji doskonałej* Maciej Kazimierz Sarbiewski:

Epicedia, jeśli mamy na uwadze ich przedmiot, są ostatnie w szeregu sylw, ale pierwsze, jeśli idzie o ich formę. Skoro bowiem są pochwałami ludzi niedawno zmarłych, a nie żyjących, łatwiej i bez budzenia większej zawiści będzie mógł poeta poruszać się w nich wedle zasad możliwości i powszechności. Im bowiem dawniejszy jest przedmiot poezji, tym większą ma ona swobodę przedstawiania wszystkiego wedle powszechnie ważnego ideału. Dlatego Arystoteles gorąco poleca dawne dzieje jako materiał, z którego epik wysnuć powinien swój utwór. Epicedia tedy jak najbardziej zbliżają się do epickiego naśladownictwa<sup>32</sup>.

Teoretyk podkreśla więc historyczny charakter epicedialnej pochwały zmarłych, opisywanie ich czynów, które w dodatku mogą podlegać parenetycznemu uogólnieniu<sup>33</sup>.

Epicedium w takim ujęciu, poddane daleko idącym przemianom w stosunku do praktyki antycznej, musiało być bliskie Twardowskiemu. On przecież to — czego szukali w rzymskiej epice historycznej Roizjusz, a potem Sarbiewski jako wykładni dla poetyki epicedium — uczynił zasadą rządzącą poematami historycznymi. Ponadto ten poddany naciskom eposu gatunek funeralny okazał się podatny na zmiany, dawał możliwości innowacyjnych rozwiązań artystycznych.

Również w konwencji epicedium mieściły się elementy enkomiaistyczne. Przenikający coraz mocniej do poezji żałobnej panegiryzm, zaczęto — szczególnie do XV wieku — włączać do epickich odmian poezji funeralnej<sup>34</sup>. W ten sposób — dzięki zespoleniu ze strukturą epicką — elementom panegirycznym nadawano pozory obiektywizacji. Co więcej, pierwiastki laudacyjne zaczęły ciążyć ku parenecie. Te cechy epicedium także nie były bez znaczenia dla utworu Twardowskiego.

Gatunek epickiego epicedium w swej strukturze kryjący możliwości innowacyjne, przy jednoczesnym zachowaniu stałych, właściwych mu wyznaczników, nasycony żywiołem enkomiaistycznym i parenetycznym, przystawał

---

<sup>32</sup> M. K. Sarbiewski: *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer. (De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus)*. Przeł. M. Plezia. Oprac. S. Skimina. Wrocław 1954, s. 495.

<sup>33</sup> Na definicję epicedium daną przez Sarbiewskiego zwraca uwagę S. Zabłocki: *Polsko-lacińskie epicedium...*, s. 174.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 102.

do założeń artystycznych „polskiego Marona”, zapowiedzianych w introdukcji *Księcia Wiśniowieckiego Janusza*. Strukturę epicedium wykorzystał twórca jako wstęp do opowieści o życiu Wiśniowieckiego; jako zasygnalizowanie (syntetyczne i statyczne) wielu wątków i motywów mających pojawić się w dalej rozwijanej opowieści; jako początkową charakterystykę postaci tytułowej przeprowadzoną w duchu laudacji i parenezy; jako dopełnienie planu zdarzeń o fakty rozgrywające się po śmierci bohatera; wreszcie, jako ukierunkowanie odbioru czytelniczego i nadanie dziełu znamion kompozycji pełnej (odpowiadającej pełnej biografii).

## Wobec konwencji epiki heroicznej. Heroizacja bohatera

Ujawniona w introdukcji postawa narratora-wieszczka skłania do podjęcia obserwacji nad drugim po epicedium zespołem konwencji — tym razem epiki heroicznej, ze szczególnym uwzględnieniem sposobów heroizacji bohatera tytułowego. Powodem takiego postępowania jest nie tylko fakt, że tytułowa postać stanowi dominantę strukturalną omawianego utworu. Ważniejsze są bowiem konsekwencje tego faktu. Otóż zogniskowanie działań autorskich na odtworzeniu kolei życia postaci tytułowej wiedzie do znacznego ograniczenia rozmachu epickiego — właśnie do konstrukcji bohatera.

Występowanie konwencji epickich w *Księciu Wiśniowieckim...* jest podyktowane przez cel, jaki przyświecał Twardowskiemu: upamiętnić zmarłego mecenasa. Dlatego też poeta uruchomił taki zespół konwencji literackich, które wiodły do ukazania i utrwalenia wizerunku Wiśniowieckiego jako jednostki nieprzeciętnej, wyjątkowej pod każdym względem. Zresztą odwozowanie epickich schematów przy tworzeniu obrazu postaci nie było rzadkością na gruncie literatury o tematyce funeralnej<sup>35</sup>. Zjawisko uwznioślenia zmarłych za pomocą „kodu heroicznego” było w literaturze staropolskiej dość częste. W przypadku Janusza Wiśniowieckiego zastosowanie tego kodu było uprawomocnione, tym bardziej że pozostawało w zgodzie

---

<sup>35</sup> Por. L. Szczerbicka-Ślęk: *W kręgu Klio...*, s. 128—134; T. Banasiowa: *Tren polityczny i funeralny w poezji polskiej lat 1580—1630*. Katowice 1997, s. 108—122.



z zasadą *decorum*: „»Wysokość« bohatera miała się [...] rygorystycznie godzić z »wysokością« czynności i ze stylem wypowiedzi [...]»<sup>36</sup>.

Zabiegi epicko-heroizujące nie były jedynym sposobem idealizacji księcia Janusza. Twardowski posłużył się także regułami retorycznej laudacji, wypracowanymi i utrwalonymi w ciągu wieków, a w Polsce upowszechnionymi przez słynny Pryscjanowy traktat: *De praeexercitamentis rhetoricis, quae Graeci progymnasmmata vocant*, będący tłumaczeniem z Hermogenesa. Według tego traktatu, schemat pochwały człowieka (wyraźnie korespondujący ze schematem biograficznym) powinien uwzględniać między innymi następujące elementy: pochodzenie (naród, państwo, ród); wychowanie; naturę duszy i ciała; zajęcia bohatera; okoliczności zewnętrzne (przyjaciele, rodzina); rodzaj śmierci i wydarzenia następujące po zgonie chwalonego, związane z jego osobą. Najdokładniej jednak należało przedstawić wszystkie czyny, których dokonał bohater, pędząc żywot rycerski<sup>37</sup>.

Przypomniane tutaj składniki schematu laudacyjnego można niewątpliwie odnaleźć w poemacie o Wiśniowieckim. Należy jednak zaznaczyć, iż podlegają one integracji z pierwiastkami heroicznymi, a nawet więcej, są przez te ostatnie zmodyfikowane i zdominowane. Wydaje się, że mamy tu do czynienia z subtelnym, pełnym napięć układem obu struktur: epicko-heroicznej i struktury retorycznej pochwały. Pierwsza z nich modyfikuje drugą, „oplatając” ją, „nasycając” i nadając tym samym wymiar epicki. Ponadto w układzie tym można dostrzec także zależność odwrotną: obecność konwencji heroicznych, mających za zadanie podniesienie Wiśniowieckiego do rangi doskonałego bohatera (epopeicznego), już sama w sobie stanowi rodzaj panegirycznej amplifikacji, będącej istotnym wyróżnikiem formy pochwalnej<sup>38</sup>. Bohater podlega przecież heroizującemu przerysowaniu.

Dodajmy, iż ze wzajemnym przenikaniem się konwencji panegirycznych i epopeicznych — czasami nawet trudnych do jednoznacznego oddzielenia — często spotykamy się w utworach, należących do historycznej epiki rycerskiej. Zjawisko to trzeba widzieć oczywiście w szerszym kontekście wzajemnego oddziaływania na siebie teorii retoryki i poetyki<sup>39</sup>. Obu tych dyscyplin z powodzeniem nauczano w humanistycznych kolegiach jezuickich, co niewątpliwie miało wpływ na swobodę ich jednoczesnego stosowania w konkretnym utworze.

---

<sup>36</sup> T. Michałowska: *Między poezją a wymową. Konwencje i tradycje staropolskiej prozy nowelistycznej*. Wrocław 1970, s. 112.

<sup>37</sup> W. Bruchnański: *Panegiryk*. W: *Dzieje literatury pięknej w Polsce*. Cz. 2. Kraków 1918, passim. *Encyklopedia Polska*. T. 22.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 198.

<sup>39</sup> Zob. m.in. E. R. Curtius: *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Tłum., oprac. A. Borowski. Kraków 1997, s. 154—174; M. Korolko: *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*. Warszawa 1990, s. 158—164.

Mając na uwadze wskazane zależności między konwencjami epickimi a laudacyjnymi, determinowanymi w *Księciu Wiśniowieckim*... wymogami gatunku biograficznego<sup>40</sup>, przejdźmy do szczegółowych obserwacji.

Od początku poematu widać autorskie staranie, aby bohatera ukazać na szerokim tle wspólnoty rodowej. Pierwszy sygnał takiego postępowania odnajdziemy we wstępnej wypowiedzi narratora, mającej charakter metaliteracki. Jak pamiętamy, narrator-autor przypomina swe wcześniejsze utwory opiewające zasługi książąt Zbaraskich. W ten sposób przybiera pozę barda, którego misją jest utrwalenie w pamięci potomnych czynów wybitnych przedstawicieli obu spokrewnionych rodów: Zbaraskich i Wiśniowieckich. Jednocześnie epik wskazuje na szczególny związek Janusza Wiśniowieckiego z wujami: po ich śmierci Janusz — to „Feniks z popiołów”. Myśl ta jest kontynuowana i dopełniana faktami w dalszym ciągu dzieła.

I tak dowiadujemy się, jak wujowie wprowadzili młodego księcia w świat służby publicznej: to z nimi udał się na sejm zwołany po klęsce cecorskiej. Dalej widzimy wzruszającą scenę rozstania Wiśniowieckiego z Krzysztofem Zbaraskim, kiedy ten podjął się poselstwa do Porty:

A w tym świeżą nowinę wiosna mu przyniosła,  
O wyprawie do Turek za wielkiego posła  
Wuja swego, któremu jako własnym synem,  
Tak nadzieję i światłem domu był jedynem.  
Bieżał zaraz do niego, onej chcąc społecznej  
Drogi mu i przewagi pomóc niebezpiecznej;

(s. 19)

wkrótce jednak:

[...] pożegnać nad Dniestrem przyszło im się z sobą:  
Jako wielki bohater [Zbarski] wzdychania uciął,  
Jako patrząc na jego [Wiśniowieckiego] twarz się zapominał  
I swoje w nim obrazy, kiedy je uznawał,  
Że z tymi się na koniec słowy z nim rozstawał:  
„Już mi ty wróć do domu, a w grzeczności swojej  
Odpowiadaj kochaniu i nadziei mojej”.

(s. 19)

Wreszcie odnajdujemy informacje na temat następujących po sobie zgonów obu Zbaraskich oraz opisy bólu siostrzeńca po ich stracie.

---

<sup>40</sup> Pochwała (a także parenetyka) — w różnym natężeniu — stanowią ważny składnik staropolskiego żywotopisarstwa: H. Dziechcińska: *Biografistyka staropolska w latach 1476—1627. (Kierunki i odmiany)*. Wrocław 1971, passim.

Szczególne więzi łączące Janusza Wiśniowieckiego z wielce zasłużonymi dla kraju krewnymi, po których dziedziczy on nie tylko majątek, ale przede wszystkim cnoty, świadczą także o jego wyjątkowości. Pozostajemy zatem w kręgu znanych ujęć należących do laudacji osoby. Pochwała bohatera polega na podniesieniu jego rangi do poziomu wybranych przedstawicieli rodu, którym nadaje się status doskonałości absolutnej.

Inaczej natomiast funkcjonuje relacja Wiśniowiecki — wspólnota rodowa wówczas, gdy narrator rekonstruuje drzewo genealogiczne Wiśniowieckich. Tym razem bowiem — obok topiki laudacji zostają uruchomione konwencje epickie.

Narrator sięga w odległą przeszłość: opowieść toczy się w porządku chronologicznym od początku rodu, gdy:

Księżę, pierwszy Korybut przyszedłszy w te strony  
Od Witolda z Siewioru niesłusznie złupiony,  
Początkiem i domowi, początkiem i krwawy  
Z tym to był poganinem synom swym zaprawy,  
Gdy przeważnym daleko uniesiony łowem  
Odbieżany od swoich zabity pod Ozowem;  
(s. 6—7),

aż po czasy najbliższych Januszowi poprzedników:

Co świeża ludzka pamięć większego podała  
Nad rodzica i stryja twojego Michała.  
(s. 8)

Oczywiście zarówno te postaci, „[...] których w bladej zgrai// Pogrzebionych do czasu śmierć chwalebna tai”, jak i te, które trwają w „świeżej ludzkiej pamięci” (s. 8) — zostały przywołane jedynie ze względu na Janusza Wiśniowieckiego („twojego rodzica”, „twój dom”, „twym przodkom”).

O ile Zbarascy zostali w poemacie przedstawieni jako wszechstronny wzorzec, o tyle Wiśniowieckich narrator ukazał jednostronnie — wyłącznie w roli wojowników. W ich systemie wartości pojęcie rycerskości zostało zespolone z pierwiastkami chrześcijańskimi. W historii rodu wyeksponowano głównie dzieje walk z poganami:

Bo tylkoż się urodził który Wiśniowieckim,  
Zaraz był Annibalem sprzysięgłym tureckim.  
(s. 7)

Ród ten miał nawet — co rozgłosiła legenda — swego męczennika za wiarę chrześcijańską. Był nim pojmany w czasie jednej z wypraw na Wołoszczyznę i przekazany Turkom, Dymitr<sup>41</sup>, którego:

Wrzucić na hak rozkazał [poganin] niewyciężonego,  
Gdzie w słodkości łabęci Bogu swemu śpiewał  
I trzy dni, umierając, ducha mu wylewał.

(s. 8)

W porządku genealogicznym ważne miejsce zajęli Konstanty i Michał, ojciec i krewny Janusza, którzy w ujęciu poety stali się znakiem wielkości rodu. Z nimi nikt nie może się równać: „[...] między w ojczyźnie domy wysokimi// Wielkością animuszu porównał kto z nimi?” (s. 8). Po tej ogólnej pochwalie wymienione zostały dokonania obu mężów: interwencyjne wyprawy do Mołdawii oraz udział w dymitriadzie. Szczególne dowartościowanie pokolenia ojców, pozostające w zgodzie z Pryscjanową metodą chwalenia, pozwalało również na zbudowanie bezpośredniego heroicznego tła dla głównego bohatera.

Epicka „wartość” fragmentu genealogicznego polega nie tylko na podkreśleniu odziedziczonych rycerskich predyspozycji Wiśniowieckiego. Choć niewątpliwie jest to ważny aspekt heroizacji postaci. Przede wszystkim, dzięki wprowadzeniu schematu genealogicznego następuje zmiana statusu bohatera i zdarzeń, w których uczestniczył. Czyniąc księcia kontynuatorem rycerskiej tradycji, poeta wpisał go w świat antenatów, a tym samym przeniósł w czas epickiej przeszłości i w tym czasie „zatrzymał”. Postać współczesna pisarzowi, przedstawiona w jednym szeregu z bohaterami przeszłych zdarzeń, nabrała niezbędnej z punktu widzenia konstrukcji epeicznych „patyny”.

Co prawda Michał Bachtin dowiódł, iż współczesność może być przedmiotem przedstawienia w gatunkach wysokich, ale „wyłącznie w swoich hierarchicznie wyższych warstwach [społecznych], których pozycja w samej rzeczywistości zakłada dystans”<sup>42</sup>. (A taki przypadek zachodzi w *Księciu Wiśniowieckim Januszu*). Jednak — jak zauważa dalej badacz — „[...] wprowadzone do wysokich gatunków [...] zdarzenia i postacie zwycięzców i bohaterów wysokiej współczesności zostają jakby przyswojone przeszłości w procesie przekształcania w materię bohaterskiej przeszłości i tradycji”<sup>43</sup>. Do takiego

<sup>41</sup> O Dymitrze Wiśniowieckim „Bajdzie” zob. J. Widacki: *Kniaź Jarema*, Katowice 1984, s. 11–12.

<sup>42</sup> M. Bachtin: *Epos i powieść. (O metodologii badań nad powieścią)*. Przeł. W. Grąjewski. W: Idem: *Problemy literatury i estetyki*. Warszawa 1982, s. 554.

<sup>43</sup> Ibidem, s. 554–555. W odniesieniu do Władysława IV oraz *Dziela Boskiego* czyli... Wespazjana Kochowskiego zjawisko „przemieniania współczesności w heroiczny czas epicki” obserwuje L. Szczerbicka-Ślęk: *W kręgu Klio...*, s. 63–64.

„przyswojenia” epickiej przeszłości Janusza Wiśniowieckiego, bohatera współczesnego, poeta użył schematu genealogicznego.

Na przykładzie sposobu funkcjonowania o omawianym utworze fragmentu genealogicznego można wyraźnie zaobserwować, jak w utworze tym konwencje laudacyjne krzyżują się z epickimi. Opis świetności rodu, eksponujący czyny ojca, jest istotnym elementem Pryscjanowego modelu pochwały. Wprowadzenie go do poematu pozwoliło również na stworzenie heroicznego tła dla postaci tytułowej, a co ważniejsze — przeniosło bohatera w świat epickiej „dawności”. Dodajmy, iż znaczenie wywodu rodowego dla budowy struktury epickiej dzieła Twardowskiego wynika także z głębokiego zakorzenienia wątku genealogicznego w tradycji epeicznej: tak epiki antycznej, jak i średniowiecznej<sup>44</sup>.

Warto jeszcze dopowiedzieć, że w poemacie fragment rodowy został uzupełniony o informacje na temat potomków księcia Janusza. Twardowski uwypuszcza ich miejsce we wspólnocie rodowej (zapewniają jej ciągłość) i podkreśla więzi łączące z ojcem. W tym kontekście pewnego znaczenia interpretacyjnego nabiera konwencjonalna dedykacja utworu synom Wiśniowieckiego. Z punktu widzenia nowego pokolenia, do którego adresuje się poemat, zmarły jeszcze wyraźniej „należy” do czasu przeszłego. W dodatku z postawy ojca — podobnie jak z zachowań odległych przodków — młodzi książęta mają czerpać naukę.

Zarówno ojciec, jak i pozostali antenaci są usytuowani w pozycji wysokiego wzorca (droga wytyczona przez ojca — to „Ku niebu szlaki” — dedykacja, w. 31). Tym samym *Książę Wiśniowiecki...* jest poematem o współczesnym bohaterze, przeznaczonym dla potomnych. A według Bachtina, charakterystyczne dla ujęć epickich (w utworach, w których nastąpiło „przewartościowanie czasu”) jest właśnie nastawienie na potomnych: „obraz jest stworzony dla potomków, kształtowany w ich odległej antycypowanej perspektywie”<sup>45</sup>. Poemat o współczesności staje się zatem intencjonalnie legendotwórczy, a wstępnym sygnałem owych autorskich intencji jest w *Księciu Wiśniowieckim...* dedykacja skierowana do dziedziców cnót zmarłego.

Proces zespolenia postaci i jego czynów z przeszłością dokonał się również w poemacie Twardowskiego za pomocą bezpośrednich nawiązań do antyku. Oczywiście grecka, a głównie rzymska starożytność jest w *Księciu Wiśniowieckim...*, podobnie jak w pozostałych poematach historycznych

---

<sup>44</sup> Zob. m.in.: M. Ossowska: *Ethos rycerski i jego odmiany*. Warszawa 1986, s. 23, 71; A. Drzewicka: *Starofrancuska epopeja rycerska. Szkice*. Warszawa 1979, s. 15, 62—64, 74. Sytuowanie bohatera na tle jego przodków jest także charakterystyczne dla historiograficznych „gesta” — zob. J. Dąbrowski: *Dawne dziejopisarstwo polskie (do roku 1480)*. Wrocław 1964, s. 38.

<sup>45</sup> M. Bachtin: *Epos...*, s. 555.

Twardowskiego, bogato reprezentowana. W utworze pojawiają się odwołania do antycznej historii i mitologii. Oto kilka wybranych przykładów.

Kłęska pod Cecorą została skojarzona (jak i we *Władysławie IV*) z Kannami, a najazd Abazy paszy (który rodził nadzieje na triumf polskiego oręża) — z wyczynem Jazona:

Kto im za tym nie tuszył? jeśliby do krwawy  
Przyszło było na on czas z pohańcem rozprawy  
Hellespontu ujeżdżać i komu fortuna  
W Kolchach kiedyś życzyła dojąć złotego runa.  
(s. 46)

Nasylenie „materiał” antyczną poematu występuje zwłaszcza przy okazji opisu podróży zagranicznych Wiśniowieckiego, które narrator konfrontuje z wędrówką Odyseusza. Przeprowadzenie księcia przez Alpy wywołuje reminiscencje słynnego marszu Hannibala, a zwiedzane miasta są postrzegane przez pryzmat starożytności: Rzym — „miasto Romulowe”, „Mantua Marona”; w Hadze — „[...] Mars smutne daleko wytrębuje wojny// Skąd w przymierne tablice Janusz brzmi spokojny” (s. 24). Zaś podróż morską — pełną niebezpieczeństw — budzi skojarzenia z antyczną literaturą: książę „Doznał [...] ostrych Scyll Ulissesowych// [...] i ślepych Syrt Eneaszkowych” (s. 22).

Nie brakuje też i innych konwencjonalnych określeń, dotyczących choćby lokalizacji geograficznej: „słupy Alcydowe”; powrót „ku akwilonom”. Wreszcie ornamentykę antyczną uzupełniają imiona bóstw, będące nośnikami spetryfikowanych komunikatów: Hekate symbolizująca złe wieści; „srogie fata”, Parki, przecinające nić żywota. Wskazane nawiązania — pomimo ich konwencjonalności — niewątpliwie służą uwzniośleniu i nobilitacji świata przedstawionego, w którym działa bohater. Jednocześnie pełnią ważną funkcję zespalandia współczesności z antyczną przeszłością<sup>46</sup>.

Z kolei w bezpośredniej konstrukcji postaci ważną rolę odgrywają porównania księcia do dawnych bohaterów mitycznych i historycznych<sup>47</sup>. Ich grono jest całkiem liczne: Aleksander Wielki, Herkules, Achatej, Achilles, a nawet bóg wojny — Mars. Epik wprowadza też niekiedy porównania „zespołowe”: książę to zarazem Herkules, Nestor i Orfeusz; a w innym miejscu utworu Wiśniowiecki zasłużył na zestawienie z „bohaterą w Homerze”. W pochwalnej charakterystyce Janusza Wiśniowieckiego nie zabrakło także

---

<sup>46</sup> W odniesieniu do *Władysława IV* zob. uwagi L. Szczerbickiej-Ślęk: *W kręgu Klio...*, s. 64–65.

<sup>47</sup> Liczne postaci ze świata antycznego służą też idealizacji bohaterów w *Przeważnej legacji*, *Władysławie IV* i *Wojnie domowej* — zob. M. Kaczmarek: *Epicki kształt...*, s. 103–111.

nawiązania do sceny pożegnania Hektora z synkiem, opisaney w VI pieśni *Iliady*. Książę Janusz, wyprawiając się na bój, również żegna się ze swym synem — Dymitrem:

[...] gdy się na Tatary w pola wyprawował,  
Z konia już pod ogromnym hełmem cię całował,  
[...]

(s. 3.)

Jednakże mały Dymitr zachowuje się inaczej niż syn Hektora: nie przeraża go „sroga postać” ojca (zatem przewyższa swego antycznego „poprzednika”). Wiśniowiecki zaś podobnie jak Hektor zwraca się do Boga, by mógł doczekać pociechy ze swego dziedzica.

Opisana sytuacja jest tym bardziej interesująca, iż później posłużył się nią Twardowski we *Władysławie IV*, w opisie rozstania Zygmunta Wazy z królewiczem Władysławem<sup>48</sup>:

[...] gdy się na wojnę ociec wyprawował,  
A z konia pod ogromnym hełmem go całował.

(s. 6)

Oczywiście wskazane porównania niosą ogromny potencjał amplifikacyjny. Niewątpliwie służą laudacji Wiśniowieckiego i jego pochwalnej charakterystyce. Obok tego jednak powodują, iż bohater współczesny może być identyfikowany z postaciami przeszłymi. Dzięki temu poeta osiągnął efekt „zanurzenia” postaci tytułowej w tradycji, wpisania jej w poczet starożytnych herosów. Tego typu zabiegi, mające na celu zespolenie czasów dawnych ze współczesnymi, Bachtin uznał za cechę epickich heroizujących pieśni o współczesnych, które pełnią w społeczeństwie tę funkcję, co epos<sup>49</sup>.

Konwencje epickie w poemacie ujawniają się w dążeniu Twardowskiego do stworzenia bohatera wielowymiarowego, którego modelowe przedstawienie (postać Eneasza) zostało drobiazgowo opisane przez Macieja Kazimierza Sarbiewskiego<sup>50</sup>. Epik posługuje się w tym celu utrwaloną w dawnej refleksji retorycznej i zaadaptowaną przez poetykę eposu — formułą *fortitudo et sapientia*<sup>51</sup>. Wyrażną przewagę zyskuje jednak w charakterystyce

---

<sup>48</sup> Na tę antyczną reminiscencję zwróciła uwagę Z. Szmydłowa: *Żółkiewski jako Lucjusz Emilusz we „Władysławie IV” Samuela ze Skrzypny Twardowskiego*. W: Eadem: *Poeci i poetyka*. Warszawa 1964, s. 162.

<sup>49</sup> M. Bachtin: *Epos...*, s. 550.

<sup>50</sup> M. K. Sarbiewski: *O poezji doskonalej...*, s. 52–73.

<sup>51</sup> Na temat tego toposu (i jego odmian) zob. rozważania E. R. Curtiusa: *Literatura europejska...*, s. 180–187.

Wiśniowieckiego pierwszy człon tej formuły; drugi natomiast służy właśnie epickiemu dopełnieniu postaci. Książę bowiem to przede wszystkim rycerz. Świadczą o tym wyjątkowe predyspozycje do wojennego rzemiosła, ujawniające się już w okresie dzieciństwa, kiedy to:

Nie jakimi w kolebce piosnkami miękkimi,  
Ale miedzią a bębny tylko ogromnymi  
Dopuszczając się tulić i po znakach pogańskich  
I świetnych się miesiącach czołgał otomańskich,  
Ani polor żelaza i z dział błyskawice  
Urażały dziecinnej subtelnej żrzenice.

(s. 9)

Także wczesna młodość upływała Wiśniowieckiemu pod znakiem oręza, nabywania umiejętności rycerskich: władania różnymi rodzajami broni (łuk, rusznica); nauki jazdy konnej; ponoszenia trudów życia żołnierskiego („Wytrwać znój południowy w kołącym pancerzu// Przespać noc na stalonym wsparłszy się puklerzu” — s. 9).

Motywy wczesnego etapu biografii w życiu rycerza stanowi ważny element kreacji bohaterskich, znanych choćby ze średniowiecznej historiografii (np. *Kronika polska* Anonima tzw. Galla) i epiki, a przez Twardowskiego wykorzystany zarówno w *Przeważnej legacji*, jak i we *Władysławie IV*<sup>52</sup>. Za każdym razem jest wyrazem rycerskich instynktów bohatera i zapowiedzią jego wielkiej przyszłości.

Na temat nauki rycerskiego rzemiosła narrator wypowiada się także opisując podróż edukacyjną młodego księcia. I tym razem Wiśniowiecki ćwiczy się przede wszystkim w sztuce wojennej:

Raz po szrankach uczonym bronią szermowaniem,  
Raz pod wagą i pudy z kartanów strzelaniem,  
Jako szançe posypać, podsadzić petardy  
I dowcipne przy fortach stawić beloardy.

(s. 11)

Zdobytą wiedzę miał okazję pogłębić, uczestnicząc w walkach toczących się w Niderlandach.

Charakterystyczne, iż pojęciu „rycerskości” nadał Twardowski tradycyjne rozumienie, nie odchodząc zbyt daleko od ugruntowanego przez średnio-

---

<sup>52</sup> Zob. m.in.: A. Drzewicka: *Starofrancuska epopeja...*, s. 47–48; M. Ossowska: *Ethos rycerski...*, s. 71, W odniesieniu do *Władysława IV* zob. uwagi L. Szczerbickiej-Ślęk: *W kręgu Klio...*, s. 108 oraz M. Kaczmarka: *Epicki kształt...*, s. 100–101.



wieczu modelu wojownika<sup>53</sup>. Wiśniowiecki wyrusza co prawda na Zachód, aby poznać nowoczesne, lecz — dodajmy — „nierycerskie” techniki wojenne. Tymczasem po terminowaniu w wojsku Ambrogia Spinoli, przy pierwszej potyczce dochodzi do głosu jego prawdziwa heroiczna natura:

[...]. Nie mógł się hamować,  
Duch on sławy niesyty, żeby następować  
I przez krwawie podane szukać nie miał szlaki  
Do boju okazji i drogi wszelaki,  
Gdyby nie od hetmanów samych napomniany,  
Że to było nie w Polsce, gdzie nieporównany  
Sposób wojny. Tam polem zwyczaj się rozpierać  
I pierściami samymi broniąc się umierać.  
Tu zaś w dużych blokauzach i kopanej ziemi  
Przypadając, trzymać się fortyllami swemi.

(s. 25—26)

Pozostajemy zatem w kręgu utartych zachowań, zawarowanych przez rycerski kodeks.

O tradycyjalistycznym ujęciu postaci tytułowej świadczy ponadto nieco anachroniczne przedstawienie relacji księżę — władca. Twardowski podkreśla bowiem, iż Janusz Wiśniowiecki nie tylko służy ojczyźnie, ale również konkretnemu władcy. Przy czym odnosi się to nie do Zygmunta III, lecz do władcy panującego w momencie zgonu Wiśniowieckiego — Władysława IV. Jego postać zresztą odgrywa istotną rolę w charakterystyce cnót księcia Janusza.

Twardowski kilkakrotnie przypomina w bezpośrednich zwrotach do Władysława IV przeszłe zasługi księcia. Przywołuje zdarzenia, kiedy ten towarzyszył — jeszcze królewiczowi Władysławowi — w wyprawie chocimskiej:

Ty sam przyznasz, coś panem żółtym dziś Sarmatom.  
Sam go broń tym obludom i niechętnym latom.  
Jako wiele, kiedy wszedł z strojnym poczem swoim  
Piór i lotu przybyło złotym orłom twoim

---

<sup>53</sup> Zob. M. Ossowska: *Ethos rycerski...*, s. 70—99; Żywotność kultury rycerskiej o średniowiecznej proveniencji w baroku sygnalizuje J. Pelc: *Barok — epoka przeciwieństw*. Warszawa 1993, s. 239 i nn. O normach sarmackiego kodeksu rycerskiego zob. też: A. Nowicka-Jeżowa: *Sarmaci i śmierć. O staropolskiej poezji żałobnej*. Warszawa 1992, s. 168—183 oraz N. Kornilowicz: *Rycerz polski między świętością a karnawalem. W: Przełom wieków XVI i XVII w literaturze i kulturze polskiej*. Red. B. Otwinowska, J. Pelc. Wrocław 1984, s. 183—185.

Albo kiedy obłok on następował na cię,  
Rad umierał i duszę wylewał swą za cię.  
(s. 18)

Stosunek Wiśniowieckiego do Władysława Wazy został przedstawiony jako niezwykle przyjazny („Achatej wierny”), ale i pełen głębokiego poświęcenia. To Wiśniowiecki wspierał władcę w decydujących dla niego momentach: wspomina się, iż Wiśniowiecki był posłem królewicza Władysława do obradujących stanów podczas sejmiku elekcyjnego.

Twardowski konsekwentnie podkreśla bezwzględność lojalności księcia Janusza wobec króla. Postawę tę wyolbrzymia sugerując jednocześnie, że władca nie w pełni docenił ani nie wynagrodził nalezycie księcia:

Ach, nie widziem i cnoty przytomnej nie znamy  
Aż gdy zginie dopiero próżno jej szukamy.  
(s. 2)

Daje się zauważyć, że w utworze Twardowskiego idea wierności królowi — mimo widocznej utraty swej atrakcyjności w późnych latach trzydziestych i czterdziestych XVII wieku<sup>54</sup> nadal jeszcze stanowi walor etyczny kreowanej postaci. Służy też zaznaczeniu wysokiej pozycji bohatera, stojącego blisko władcy.

Postawę księcia charakteryzowały dwie zespolone wartości: wiara i ojczyzna. Patriotyczna i religijna motywacja powodowała bohatera od początku kariery rycerskiej, co znalazło wyraz w opisie zachowania przed pierwszą w życiu bitwą, bitwą pod Chocimiem:

Jako duch on wysoki siłą w nim sprawował,  
Jakby krwią był ochotnie rad zapieczętował  
Pierwsze ono swe pole, tak był i gotowym  
Przy ołtarzach i krzyżu paść Zbawicielowym.  
(s. 16)

Opis inicjacji rycerskiej Wiśniowieckiego, przebiegającej pod znakiem obrony wiary i Rzeczypospolitej, ma swój odpowiednik w relacji z okoliczności zgonu księcia. Złożony śmiertelną chorobą, odzyskuje siły dwukrotnie: po przyjęciu Komunii Świętej oraz po otrzymaniu wiadomości, że król obdarzył go buławą hetmańską. Tym samym została potwierdzona wielkość bohatera w wymiarze ziemskim (podniesienie do godności hetmańskiej), jak również

---

<sup>54</sup> Zob. J. Pelc: *Bohaterowie literaccy a wzorce osobowe w czasach polskiego renesansu oraz baroku*. W: *Problemy literatury staropolskiej*. Seria 3. Red. J. Pelc. Wrocław 1978, s. 40.

w wymiarze duchowym: księżę w chwili przyjęcia Sakramentu zapomina o słabości ciała, by w uniesieniu duchowym zrównać się niemal za świętymi:

Jakoby mu się zaraz otwierały nieba  
I angielskich ambrozj krople nań spadały,  
Które wszystkę śmiertelność z niego obmywały,  
A w tej dusze słodkości dotąd zabawiony  
Kłęczał twardo na ziemi. [...]

(s. 51)

Sposób przedstawienia przełomowych momentów z życia bohatera wskazuje, iż Twardowski kształtował biografię Wiśniowieckiego według ideału rycerza chrześcijańskiego, zgodnego z propagandą potrydencką<sup>55</sup>.

Dodajmy, że te obie sceny o wyraźnym nacechowaniu symbolicznym, spinające kłamrą rycerskie dokonania księcia Janusza, niejako uwalniają utwór od nadmiernej eksploatacji motywu walki w obronie religii chrześcijańskiej. Dla siedemnastowiecznego odbiorcy było bowiem oczywiste, iż na wschodnich kresach Rzeczypospolitej trwa nieustająca „wojna święta”. Toteż zbędne byłoby ciągle podkreślanie wyznaniowego wymiaru walk toczonych przez Wiśniowieckiego.

Co więcej, epik bardzo oszczędnie dysponuje wszelkimi motywami wiążącymi się ze sferą wyobrażeń chrześcijańskich. Jeśli się pojawiają — to na zasadzie respektowania ówczesnych zachowań religijnych (np. bohater składa podziękowanie Bogurodzicy za opiekę w czasie zagranicznych wojaży i bitwy chocimskiej). Brak tu natomiast tendencji do nasycenia nimi utworu — tak, aby stały się w dziele odrębną płaszczyzną ideową. Wyłącznym sygnałem działania planu boskiego są konwencjonalne stwierdzenia o Opatrzności czuwającej nad księciem.

Ograniczenie sfery religijnej w utworze o Wiśniowieckim wiązać należy z ogólną koncepcją ojczystego *heroicum*: Twardowskiemu zdecydowanie była obca (tak w *Księciu Wiśniowieckim...*, jak i w pozostałych poematach heroicznych) poetyka cudowności chrześcijańskiej. Widać w tym tradycję eposu Lukana, z obowiązującą w nim zasadą całkowitej eliminacji planu nadnaturalnego. Tym samym Twardowski nie postępuje w myśl założeń Sarbiewskiego ani też nie podąża szlakiem wytyczonym przez *Jerozolimę wyzwoloną* Tassa-Kochanowskiego. Nie zmienia tego fakt, iż według Twardowskiego — Janusz Wiśniowiecki wciela w życie model rycerza chrześcijańskiego spopularyzowany przez przekład Piotra Kochanowskiego, ale obecny również w innych ówczesnych utworach poetyckich oraz w myśli moralistycznej przełomu i początków wieku XVII<sup>56</sup>.

<sup>55</sup> Ibidem, s. 26–33; A. Nowicka-Jeżowa: *Sarmaci i śmierć...*, s. 180.

<sup>56</sup> J. Pelc: *Bohaterowie literaccy...*, s. 26–33.

Ponadto nawiązaniem do (średniowiecznego) ideału rycerskiego jest odtworzenie zakresu rozrywek Wiśniowieckiego. Otóż książę po trudach wojennych najchętniej spędza czas „[...] ze psy życzliwymi wśród głuchego lasu // Za zwierzem wiatronogim, z Dyjaną myśliwy// Wybijając sobie myśl i humor teskliwy” (s. 28).

Obok polowania, zajmował się także ćwiczeniem swej sprawności w rzeźmie wojennym:

Albo strzelał, albo więc do pierzcienia gonił,  
Próżnowania jak węża skrytego się chronił.

(s. 37).

Nawet wówczas, gdy chodzi o roztoczenie przed odbiorcą wizji szczęśliwego życia u boku świeżo zaślubionej Eugenii Katarzyny z Tyszkiewiczów, czyni się zastrzeżenie:

Tym jednak swym uciechom nie tak wódz rozpuścił,  
Żeby z onych cokolwiek dawniejszych opuścił  
Zabaw swoich i w dziele rycerskim ćwiczenia.

(s. 36)

W związku z tym atrybuty „pieszczonego życia” zostały przemieszane z atrybutami wojskowymi: „złototkany namiotek” — „pokoje natknięte żelazem”; „miękkie obrazy Cypryski Wenerzy” — „twarze srogie Marsowe”; „upieszczona pościel” — „pancerzowe koszule”. Przemieszanie obrazów więc jednoznaczna konkluzja:

[...]. To jest, gdyby wsiadać  
Przyszło na koń piorunem gotów był wypadać<sup>57</sup>.

(s. 36)

Tak więc w ujęciu Twardowskiego Wiśniowiecki — to rycerz doskonały, u którego sfera prywatna została podporządkowana zajęciom wojskowym. Więcej — bohater w myśl rycerskiego ideału wykazuje nie tylko ciągłą gotowość do czynu, on również nieustannie pragnie sprawdzać się w walce:

Tedy [...]  
[...] przybite pieczęci  
Utwierdziły przymierze. Wojsko z pola schodzi,

---

<sup>57</sup> Podobny obraz z życia rycerza, który, by nie utracić swej sławy, nie może pozostać przy swej świeżo poślubionej żonie nakreślił Chrétien de Troyes w opowieści *Yvain, rycerz z lwem* (zob. M. Ossowska: *Ethos rycerski...*, s. 72).

Za tymże i książę mój ludzi swoich zwodzi,  
Żałosny, że nie przyszło w nawałości ony  
Spróbować się [...].

(s. 47)

Bohater Twardowskiego różni się zatem od Eneasza (oraz postaci na nim wzorowanych), który „nigdy nie pragnie wojny”<sup>58</sup>. Przypomina zaś herosów zaludniających epikę średniowieczną, którzy — by podtrzymać rycerską sławę — nieustannie musieli potwierdzać w boju swą reputację wojownika<sup>59</sup>.

Konsekwentnie poddając postać Wiśniowieckiego zabiegom heroizującym, epik wykorzystał także topos sławy (i nieśmiertelności) jako jedynej nagrody za rozmaite posługi oddawane ojczyźnie:

Ach! małej albo żadnej za odwagi swoje  
I koszty niezmierzone doznawszy wdzięczności,  
Prócz samej tylko sławy i nieśmiertelności  
Nagród w niebie. [...].

(s. 47)

Pozostajemy zatem w kręgu typowych dla barokowej literatury funeralnej heroizujących przedstawień rycerza, który, spełniając swe stanowe obowiązki, po śmierci był godny obcowania z Bogiem<sup>60</sup>. Zresztą — jak stwierdził Ernst Curtius — „przyjęcie bohatera w niebie to idea znana już starożytnym Grekom”. Sformułowana, w odniesieniu do bohaterów epickich, przez Izydora z Sewilli, stała się jednym z typowych przedstawień chrześcijańskich ideałów rycerskich<sup>61</sup>.

Jednakże Twardowski, dążąc do stworzenia pełnej, możliwie wszechstronnej sylwetki księcia, nie ogranicza się wyłącznie do relacji z czynów rycerskich bohatera. Jego życie w ogóle zostało podporządkowane idei służby, która przejawia się również w podejmowaniu powinności pozarycerskich. Ich opis splata się z wypełnianiem treścią drugiego członu formuły *fortitudo et sapientia*. W młodości życia księcia znalazło to wyraz w podróży edukacyjnej. Jak pamiętamy, dominowała nauka sztuki wojennej. Uzupełniana była jednak innymi zajęciami:

Do muzyki i lutnie układał łagodny  
Piękną rękę. Czasem się scenom przypatrował,  
Czasem lekkie koturny do nóg przyprawował  
I w takt skakał uczony. [...]

(s. 11)

---

<sup>58</sup> E. R. Curtius: *Literatura europejska...*, s. 181.

<sup>59</sup> Zob. M. Ossowska: *Ethos rycerski...*, s. 72 i nn.

<sup>60</sup> Zob. A. Nowicka-Jeżowa: *Sarmaci i śmierć...*, s. 179.

<sup>61</sup> E. R. Curtius: *Literatura europejska...*, s. 183.

Młodzieniec kształcony w zakresie wojskowości nabiera jednocześnie rysów człowieka oglądzonego (*honnête homme*)<sup>62</sup>.

W wieku dojrzałym wszechstronność Wiśniowieckiego ujawniła się w jego działaniach jako posła (książę daje się poznać jako orator, którego cechuje „umysł wspaniały”) i uczestnika delegacji przedstawiającej w czasie elekcji kandydaturę królewicza Władysława. Najpełniej jednak formuła: *sapientia* została wyrażona w opisie zajęć Wiśniowieckiego w czasie wolnym od zadań rycerskich. Twardowski posłużył się w tym przypadku ujęciem syntetycznym, dając „katalog” cnót:

Przyjaciółom uprzymy, a somsiadom sobie  
Dopuścił w swych chudobach spać na uszy obie,  
Nie pragnący cudzego, a w fortunie jakiej  
Nieba mu być przeżrzały, przestawał na takiej.  
Na klasztory ubogie i sirot zbór smutny,  
Cóż? upadłych żołnierzków? aż był i rozrutny,  
Sprawiedliwy w sumieniu, a w dziwnej ludzkości  
I pięknie ułożonej po wierzchu skromności.

(s. 37)

Wiśniowieckiego zatem — niczym Eneasza — cechuje doskonałość etyczna: poczucie obowiązku wobec ojczyzny (i króla) oraz najbliższej społeczności, pobożność, sprawiedliwość, humanitaryzm<sup>63</sup>. Cechy moralne wzbo- gacają — zaszczeplone w okresie młodości — upodobania intelektualne: książę „nad insze kochał się w uczonych” (s. 37).

W zgodzie z „kodem” bohatera wysokiego i laudacyjną tendencją poematu pozostają także wplecione w tok narracji uwagi dotyczące wyglądu zewnętrznego postaci. Właściwości „duszy” dopełniają cechy „ciała” (topos *anima et corpus*)<sup>64</sup>. Jak przystało na rycerza i człowieka dobrze urodzonego, Wiśniowiecki odznaczał się urodą i wdziękiem<sup>65</sup>. Piękno emanujące od księcia

---

<sup>62</sup> Postawę „*honnête homme*” omówiła M. Ossowska: *Ethos rycerski...*, s. 100—110.

<sup>63</sup> Por. obserwacje E. R. Curtiusa: *Literatura europejska...*, s. 181 oraz S. Stabryły: *Wstęp*. W: Publiusz Wergiliusz Maro: *Eneida*. Przeł. T. Karyłowski. Oprac. S. Stabryła. Wrocław 1980, s. LX.

<sup>64</sup> O rozwoju i znaczeniu toposu „*anima et corpus*” w retorycznej laudacji oraz epice zob. T. Michałowska: *Między poezją a...*, s. 102—107, 120—127. Na konieczność ujmowania bohatera epickiego w kategoriach „duszy” i „ciała” wskazał M. K. Sarbiewski, widząc w tym drogę wiodącą do ukazania absolutnej doskonałości postaci literackiej: „Winien zatem poeta jak najbardziej mieć na oku wszelką możliwą doskonałość naturalną w samej osobie bohatera, aby wyposażyć go wszelkimi zaletami potrzebnymi koniecznie lub prawdopodobnie do wykonywania jego czynności. Doskonałe działanie rozwinąć może bowiem jedynie doskonały podmiot działający.” (*O poezji doskonalej...*, s. 132).

<sup>65</sup> Zob. m.in. rozważania M. Ossowskiej: *Ethos rycerski...*, s. 24 i passim; E. R. Curtius: *Literatura europejska...*, s. 189—190.

Janusza zostało oddane w przedstawieniu reakcji otoczenia na widok bohatera: „[...] Wszystkie oczy chciwe// Obróciwszy i serca ku sobie życzliwe” (s. 15); „[...] Nie mogły się oczy// Sprzyjażliwie napatrzeć. [...]” (s. 27); „Widziały to narody [...]” (s. 41); „[...] ani się nasłuchać, ani cery żywy// Mógł napatrzeć z kochaniem poczet on szedziwy” (s. 15).

Nakreślony przez Twardowskiego wizerunek księcia Janusza nie odbiega od metod konstruowania postaci w pozostałych poematach heroicznych tegoż twórcy. Analogie uwidaczniają się szczególnie w przypadku *Władysława IV*. Należy się zgodzić ze spostrzeżeniem Mariana Kaczmarka, który dowiódł, iż bohaterowie Twardowskiego „od narodzin do śmierci są naznaczeni piętnem doskonałości i przez całe życie pozostają w kręgu tych samych wartości patriotycznych i religijnych”, tworząc pewien jednolity wzorzec o cechach uniwersalnych<sup>66</sup>. Budując tego typu — jak chce Kaczmarek — „hiperbolizującą charakterystykę”, Twardowski posłużył się w *Księciu Wiśniowieckim*... środkami wywodzącymi się często z retorycznej laudacji, przejętymi i zakorzenionymi w poetyce eposu (na przykład: *anima et corpus*, *fortitudo et sapientia*, schemat genealogiczny, *comparatio* jako sposób amplifikacji).

Zabiegi mające na celu zbudowanie epickiego świata, godnego bohatera wysokiego są bardziej rozbudowane niż to dotąd opisałam. Twardowski bowiem konsekwentnie w całym poemacie dba o stworzenie epickiego klimatu, wprowadzając zespół elementów związanych z epeiczną batalistyką. Toteż w utworze znajdują się nie tylko opisy bitew, ale także elementy zwyczajowo im towarzyszące: dygresje historyczne, które informują o genezie konfliktu; popisy wojsk; mowy poprzedzające bitwę. W poemacie pojawiają się również opisy scen z udziałem zbiorowości, nie należące do sfery batalistycznej (np. scena z obrad parlamentu — s. 15; relacja z przebiegu elekcji po śmierci Zygmunta III; opis pogrzebu Krzysztofa Zbaraskiego).

Wszystkie te „składniki” dzieła niewątpliwie spełniają swą funkcję, nadając wymiar epicki rzeczywistości historycznej, w której działa Wiśniowiecki i którą kształtuje. „Epickotwórcze” elementy często jedynie sygnalizują „pamięć” o konwencji epeicznej, ponieważ ich cechą charakterystyczną jest daleko idące ograniczenie, swego rodzaju szkicowość, podlegają one nadrzędnej konstrukcji biograficznej, która determinuje i ich obecność, i „rozmiar” (zależność: epika — biografia zostanie szerzej omówiona w podrozdziale *Wobec biografii*).

Oszczędne budowanie świata przedstawionego, pozbawienie go epickiego rozmachu powoduje, iż — w przeciwieństwie do pozostałych poematów historycznych Twardowskiego — Wiśniowiecki jest jedynym bohaterem,

---

<sup>66</sup> M. Kaczmarek: *Epicki kształt...*, s. 111.

rzeczywistą postacią pierwszoplanową: ani nie przesłaniają go inne znakomite osobistości z otoczenia (jak we *Władysławie IV*), ani nie ginie w natłoku opisywanych zdarzeń (jak w *Przeważnej legacyji* czy *Władysławie IV*)<sup>67</sup>.

Materiał historyczny wypełniający poematy poety ze Skrzypny został w utworze o Wiśniowieckim upodrzędzony wobec bohatera. To losy jednostki stoją w centrum zainteresowania twórcy i dopiero śledząc koleje jej życia można poznać wypadki dziejowe — i te przeszłe (związane z rodem bohatera), i te współczesne, w których bohater uczestniczył. Co więcej, epik stwarza wrażenie, iż ksiązę Janusz był niemal jedyną siłą sprawczą dziejów. Stąd przemilczenia, częste spychanie na plan dalszy zasług głównodowodzących wojskami, którym podlegał Wiśniowiecki. Przykładem — usunięcie w cień Stanisława Koniecpolskiego — kierującego kampanią przeciwko wojskom Abazy paszy<sup>68</sup>. W poemacie — postacią, na której spoczywa właściwie cały ciężar obrony kraju, jest Janusz Wiśniowiecki. Przy czym nie występuje tu zjawisko fałszowania faktów, a przesunięcie perspektywy ich widzenia, polegające na odpowiednim naświetleniu zdarzeń — z punktu widzenia bohatera utworu.

Wywyższenie bohatera (bądź przez całkowite wyeliminowanie, bądź znaczą redukcję opisu działań innych postaci) odbywa się zatem w ramach jego rzeczywistych czynów urastających do rangi wyjątkowych lub rozstrzygających o powodzeniu cudzych poczynąń. Natomiast twórca nie przypisał księciu dokonań innych osób. Jest to zrozumiałe, jeśli weźmie się pod uwagę, iż w utworze zdarzenia były dla ówczesnych odbiorców historią najświeższą. Toteż wszelkiego typu przekłamania mogły niekorzystnie wpłynąć na recepcję dzieła. Oczywiście, nie bez znaczenia jest w tym względzie dyrektywa prawdy, będąca naczelnym wyznacznikiem ojczystego *heroicum*. Tak więc Twardowski kieruje się regułą prawdy, jednocześnie poddając umiejętnie wizerunek bohatera zabiegom laudacyjnym (jak również epicko-legendotwórczym<sup>69</sup>).

Pochwalny portret księcia podlega w poemacie parenetycznemu pogłębieniu. Dążąc bowiem do ukształtowania bohatera doskonałego, twórca modeluje jego postać według ówczesnie aprobowanych wzorców osobowych,

---

<sup>67</sup> Uwagi na temat kreacji bohaterów we *Władysławie IV* i *Przeważnej legacyji* zob. ibidem, s. 66 i passim.

<sup>68</sup> O udziale S. Koniecpolskiego w zmaganiach z Abazą paszą zob. L. Podhorecki: *Stanisław Koniecpolski ok. 1592–1646*. Warszawa 1978, s. 267–300.

<sup>69</sup> Na temat „legendy” rozumianej jako podstawowa dla gatunku epickiego „właściwość formalna” polegająca: „na zgodności z bezosobową, niekwestionowaną tradycją, z powszechnie obowiązującą oceną i postawą wobec świata, wykluczającą jakąkolwiek możliwość innego podejścia, na głębokim szacunku względem przedmiotu przedstawienia i względem słowa o nim jako słowa tradycji” — pisał M. Bachtin: *Epos i powieść*, s. 552–553.



ale także czyni z niej propozycję konkretnej postawy do naśladowania: najwyższej próby wzorzec rycerza i obywatela, wzorzec aktualny historycznie. Świadomą idealizację postaci Wiśniowieckiego wiązać należy — z obecnym także w pozostałych poematach historycznych poety ze Skrzypny — zamiarem stworzenia epickiego bohatera narodowego, co Kaczmarek uznał z punktu widzenia rozwoju literatury polskiej za fakt doniosły i nowatorski<sup>70</sup>.

Uzupełniając wywód na temat zależności *Księcia Wiśniowieckiego*... od poetyki epopeicznej, wspomnieć należy o stylu wysokim, którym Twardowski posłużył się, oczywiście, zgodnie z zasadą *decorum*. Obok charakterystycznych dla tego stylu pytań retorycznych, eksklamacji, apostrof w utworze występują środki obrazowania poetyckiego o szczególnych walorach „epickotwórczych”. I tak w poemacie pojawiają się sporadycznie porównania typu homeryckiego:

Tak święte powinności trunie jej dostojny  
Oddawszy [...]  
[...]  
Dzień nastąpił wesela, którego ozdoby  
Świeże one oświecić musiały żaloby,  
Jako w dżdżystych obłokach ponurzon głęboko,  
Upłacie Hiperyjon złote swoje oko  
I dotąd się z ciemnością pasuje teskliwą,  
Że zagle jej rozbiwszy, głowę złotogrywą  
Na świat wszytek pokaże: o której się chwili  
Owi, co po jaskiniach i lesiech gdzieś kryli,  
Współ zszedłszy, na wdzięcznym cieple osychają,  
Toż w trzciny i fojarki sobie swe zagrają.  
Takaż i tam twarz była, gdy z żalem wesele  
I pogrzebne prefiki przez utarczek wiele  
Z družącymi charyty wzajem się ścierały.

(s. 34—35)

Przeważają jednak mniej rozbudowane porównania, jakby dostosowane do niewielkich rozmiarów dzieła.

One także uruchamiają obrazy o znamionach autonomiczności, choć jak na wymogi „epickiej pełni” są zbyt słabo rozwinięte. Przykładem może być opis stanu państwa po śmierci Zygmunta III:

Jakoż po świeżej onej koronnej żalości,  
Kiedy razem z obojga światel jej zaćmienia  
[...]  
Zmierzch nastąpił: Jako gdy wielki się obali

---

<sup>70</sup> M. Kaczmarek: *Epicki kształt...*, s. 121.

Modrzew na Erymancie wszystko cień zawali,  
A zatym opuszczona i granic obrona  
I na rętszym stanęła zawodzie Korona

(s. 40),

czy oczekiwanie na powrót Krzysztofa Zbaraskiego:

W tej z sobą zostawali trwodze i żałości,  
Pożądanę czekając o nim wiadomości  
Jako w bagnach hebrewych ku słońcu i trawie  
Wyglądają wzdychając strapieni zórawie.

(s. 21).

Osobną grupę, ważną z punktu widzenia poetyki epopeicznej, stanowią porównania — oparte na teriomorfizmach, wprowadzających do epiki ton patetyczny<sup>71</sup>. Twardowski użył ich w celu oddania pozytywnej charakterystyki księcia. Wiśniowiecki został zestawiony z „orłem królewskim”, a jego ciągła dyspozycyjność bitewna ewokuje obraz konia:

Jako kiedy dzilny koń do czasu puszczony  
W stado klacz urodziwych, nie zapomni ony  
Cnoty pierwszej i ledwie w porannej gdy ciszy  
Trąbę i obozowych bębnow dźwięk usłyszysz,  
Kark podniesie zarazem nadstawiając uszu  
I przy swoim wrodzonym stanie animuszu.

(s. 36)

Porównania teriomorficzne występują także w funkcji charakterystyki pejoratywnej. Dotyczy to głównie wrogów Rzeczypospolitej: pogan porównywanych do rozwścieczonej bestii, do hydry, do lwa; Szwedów — utożsamianych pogardliwie ze śledziami.

W utworze poeta stosuje również: animizacje (choroba „przejmuje” Wiśniowieckiego „paznokty orlimi”); personifikacje (po powrocie Zbaraskiego „[...] ulice śmiały się z radości” — s. 22); epitety złożone („wiatronogi”, „złotogrzywy”); uogólnienia w stylu sentencjonalnym („Bo cóżkolwiek ludzkich jest myśli i skrytości// Wszytkie te na niebieskiej wiszą Opatrzności// A niech Midy fortunę sobie kto uprzedzie// U złotego umierać stołu głodem będzie” — s. 29). Dodać jeszcze należy występowanie różnorodnie wykorzystywanych mitologizmów, czy szerzej — nawiązań do świata antycznego.

---

<sup>71</sup> O sposobie funkcjonowania teriomorfizmów w konkretnym utworze epickim zob. A. Opacka: *Litewska epopeja J. I. Kraszewskiego. Szkice o „Anafielas”*. Katowice 1988, s. 66—73; K. Wyka: „Pan Tadeusz”. *Studia o poemacie*. Warszawa 1963, s. 134 i nn.

Rola wymienionych środków obrazowania poetyckiego, jak również zastosowanego w poemacie epickiego trzynastozgłoskowca (7+6), parzyście rymowanego, sprowadza się niewątpliwie do naznaczenia dzieła o Wiśniowieckim piętnem stylu wysokiego, lecz przede wszystkim nasycenia utworu pierwiastkami należącymi do poetyki epopeicznej.

Przeprowadzona analiza pozwala zauważyć, że w warstwie szczegółowych rozwiązań artystycznych, mających na celu heroizację bohatera oraz „upiecznienie” świata przedstawionego, w *Księciu Wiśniowieckim*... daje o sobie znać — „pamięć” eposu typu homerycko-wergilijskiego. Natomiast w sferze podstawowych rozwiązań koncepcyjnych zaplecze antyczne poematu stanowią dokonania epickie Stacjusza (typ eposu biograficznego) i Lukana (tematyka współczesna, eliminacja planu nadrealnego, chronologiczny układ zdarzeń).

Obecność rozmaitych odwołań do epopei homerycko-wergilijskiej — pomimo odrzucenia tego modelu jako całościowego wzorca<sup>72</sup> — była w omawianym poemacie nie tylko możliwa, ale głęboko uzasadniona. Zważywszy bowiem na ogromną popularność *Iliady*, a szczególnie *Eneidy*, pochodzące z tych eposów motywy, formuły stylistyczne stawały się wręcz „przezroczystymi” elementami utworu literackiego; elementami nie obciążonymi balastem określonej tradycji czy konkretnego modelu literackiego — choć niezbędnymi do stworzenia epickiego klimatu w danym utworze.

## Wobec epitalamium

Dalsza obserwacja konstrukcji *Księcia Wiśniowieckiego* Janusza pozwala na wyodrębnienie kolejnej, choć tym razem nie zapowiedzianej wprost w introdukcji struktury gatunkowej o wyraźnych znamionach epitalamium. Najłatwiej dostrzegalnym czynnikiem wyróżniającym fragment epitalamijny utworu jest odmienna, w relacji do głównej treści dzieła, tematyka. Ów fragment traktuje o historii ożenku Janusza Wiśniowieckiego

---

<sup>72</sup> W odniesieniu do *Władysława IV* L. Szczerbicka-Ślęk zaobserwowała podobne zjawisko odrzucenia klasycznego wzorca eposu jako całościowej konstrukcji i jednoczesnego aktywnego wykorzystania w dziele pojedynczych sytuacji, zachowań postaci, całego repertuaru formuł stylistycznych, zaczerpniętych właśnie z odrzuconego wzoru epiki antycznej (*W kręgu Klio...*, s. 64–65). Na „podskórne” funkcjonowanie eposu homerycko-wergilijskiego w epice wieku XVII zwrócił uwagę J. Malicki: *Słowa i rzeczy. Twórczość Wacława Potockiego wobec polskiej tradycji literackiej*. Katowice 1980, s. 80.

z Eugenią Katarzyną Tyszkiewiczówną. Epizody z życia rycersko-publicznego zastąpiła tutaj tematyka miłosna. Co więcej, opowieść o małżeńskich perypetiach księcia wypełniła aż ponad 300 wersów (cały utwór liczy 2072 wersy). Rozległość tejże opowieści także zwraca uwagę.

Obszerne rozwinięcie perypetii małżeńskich Wiśniowieckiego zdeterminowało użycie stosownej konwencji gatunkowej, adekwatnej do podjętego tematu. Realizując zasadę *decorum*, Twardowski posłużył się najodpowiedniejszą odmianą epitalamium: epitalamium epickim<sup>73</sup>. Zgodnie z jego założeniami, czytelnik dokładnie poznaje wypadki poprzedzające wesele: podjęcie przez księcia decyzji o ożenku; poszukiwanie odpowiedniej kandydatki na żonę; udział bóstw mitologicznych w kojarzeniu młodej pary; starania o rękę panny, którym towarzyszą liczne przeszkody; wreszcie ślub, zaś samo wesele — zgodnie z konwencją — przeniesiono w świat mitologicznej fikcji.

Już to ogólnikowe przytoczenie treści omawianego urywku może nasuwać myśl, iż zastosowanie schematu epitalamijnego niesie ze sobą ważne dla struktury poematu konsekwencje. Schemat ten wyraźnie narzucił konieczność ujęcia zdarzeń w ramy spójnej, starannie zawiązanej (postanowienie ożenku) i rozwijającej się (zdobywanie ręki panny) akcji, w której pojawiają się perypetie (przeszkody piętrzące się przed młodymi) oraz weselny finał. Zatem fragment epitalamijny zdecydowanie odróżnia się swym ukształtowaniem od reszty utworu, w którym — przypomnijmy — dominantę kompozycyjną stanowi uporządkowanie chronologiczne; konsekwentny rozwój wydarzeń. Natomiast w części epitalamijnej dzieła można widzieć szczególne odstępstwo od owej dominanty, swoistą próbę przełamania układów „posobnych” na rzecz fabularnych<sup>74</sup>.

---

<sup>73</sup> Odwołuję się do ustaleń K. Mroczek dotyczących wyznaczników gatunkowych epitalamium: *Epitalamium staropolskie. Między tradycją literacką a obrzędem weselnym*. Wrocław 1989. Rozważania na temat epitalamium epickiego — ibidem, s. 70—81.

<sup>74</sup> Jan Okoń zauważa, że dzieje ożenku księcia można postrzegać w kategoriach romansu, odrębnego wątku miłosnego. J. Okoń: (*Wstęp*. W: S. Twardowski: *Dafnis drzewem bobkowym*. Wrocław 1976, s. XVIII). Odmienność fragmentu o małżeństwie Wiśniowieckiego zauważa także E. Miodońska, która twierdzi, iż jest to najlepszy poetycko fragment w utworze (*O kompozycji „Dafnidy” Samuela Twardowskiego*. „Prace Historycznoliterackie”, z. 14. Kraków 1968, s. 71—73). Dodajmy, że źródło połączenia poetyki eposu z wątkami miłosnymi należy szukać u Apolloniusza Rodyjskiego. To właśnie on w swoich *Argonautykach* „zdobył dla eposu motyw miłości i przekazał go potomnym” — T. Sinko: *Zarys historii literatury greckiej* Warszawa 1959. T. II, s. 184—185. Ciekawe, że w eposie tym niektóre wątki miłosne (np. historia Medei) mają wraźnie spójne ukształtowanie kompozycyjne, czym przełamują „łańcuszkową” budowę dzieła na rzecz przyczynowego łączenia zdarzeń. Właśnie wyjątek z eposu Apolloniusza, opowiadający historię miłosną Medei, cieszył się szczególną popularnością w Europie nowożytnej (ibidem, s. 185).

To odmienne ukształtowanie fragmentu epitalamijnego skłania do bliższego przyjrzenia się, w jaki sposób wydzielony przeze mnie urywek sytuuje się w obrębie całości.

Historia ożenku odgrywa ważną rolę w konstrukcji postaci tytułowej. Bohater po okresie zagranicznych wojaży, a przede wszystkim wypraw wojennych, odczuwa potrzebę stabilizacji:

Dosyć nieba, dosyć już pomierzył i ziemię,  
I Marsa się nasycił, więc czas już to brzemię,  
Czas trudy ustawiczne jakoby w nagrodzie  
Na pokoju i wdzięcznej złożyć gdzie gospodzie.

(s. 28)

Przeżycia wewnętrzne bohatera, jego niepokój, stanowią w poemacie początek akcji „małżeńskiej”, której wprowadzenie ma na celu dopełnienie wizerunku postaci tytułowej sferą prywatności, a nawet intymności, co — według Szczerbickiej-Ślęk — jest „przesunięciem w stosunku do dotychczasowej praktyki poetyckiej [na gruncie epiki heroicznej — R.R.], zamykającej działanie bohatera w sferze czynów wojennych”<sup>75</sup>.

Co prawda — jak wynika z wcześniejszych rozważań — już od początkowych fragmentów utworu poeta zadbał o mocne osadzenie księcia we wspólnocie rodowej. Nie wniosło to jednak do utworu perspektywy „uprywatnionej”, wręcz przeciwnie — nadało bohaterowi cechy monumentalne, jego miejsce w społeczeństwie przedstawione zostało w kategoriach obowiązku publicznego. Również rozsiane w utworze uwagi o powiązaniach rodzinnych często służyły podkreśleniu innych jego cnót (na przykład posłuszeństwo wujom Zbaraskim determinuje zachowania mające doprowadzić do zdobycia wykształcenia, sławy wojennej, spełnienia powinności obywatelskich). Dopiero fragment epitalamijny przynosi swoistą syntezę tego, co prywatne z tym, co wynika ze społecznej roli bohatera. Otóż miłość i małżeństwo są wpisane w biografię Wiśniowieckiego jako „spoczynek wojownika”, nagroda po trudach w służbie dla kraju, ale i jako obowiązek wobec rodu, a tym samym — całej społeczności. Chodziło przecież o kontynuację wielkiego rodu, od pokoleń służącego ojczyźnie. Toteż wybór partnerki temu musiał być podporządkowany. Książę:

[...] pierwszy Wołyń swój świadomy,  
Toż po wszystkiej Koronie co znaczniejsze domy  
W okamgnieniu pomierzy. Jednak w tym zabiegu

---

<sup>75</sup> L. Szczerbicka-Ślęk: *W kręgu Klio...*, s. 111. Spostrzeżenie to odnosi badaczka do konstrukcji bohatera tytułowego *Władysława IV*. Podobny zabieg artystyczny zastosował Twardowski też w poemacie o Wiśniowieckim.

Jedynego nie może uchwycić się brzegu  
Ani znaleźć wdzięcznej swy. [...]

(s. 28)

Ważna decyzja wymagała też rady i aprobaty głowy rodu:

[...]. Tedy o tym zaczną  
Z ojcem mile traktować: kiedy i jakoby  
Do tych pocieh i wspólnej mogli przyść ozdoby.

(s. 29)

Tak więc w poemacie względy rodowe, a co za tym idzie społeczne, uzasadniają w dużym stopniu postępowanie jednostki, pozornie tylko zawisłe od interesu prywatnego. To, co prywatne, przenika się z tym, co publiczne. Nie mogło jednak być inaczej w przypadku, gdy stawką było stworzenie portretu wzorowego rycerza-szlachcica i wpisanie w ten ideał księcia Janusza.

Wizerunek bohatera uświetniło też odpowiednie przedstawienie jego wybranki. Fragment epitalamijny obfituje w określenia mające wyeksponować jej wyjątkowość, wysokie urodzenie i urodę: „piękna Katarzyna”, „twarz różana”, jej postać „charytes układały”, „dziewka niewinna”, „panieńskie serce”. Przyszła księżna porównana została do Penelopy:

A ta [Katarzyna – R.R.] niosąc animusz i stan swój wysoki  
Jako między greckimi Penelope Proki,  
Tysiąc inszych przyjaźni mimo się puszczała.

(s. 30)

Heroizacja bohaterki miała na celu podkreślenie niezwykłości Wiśniowieckiego, który, jako jedyny spośród wielu konkurentów, zdołał pozyskać względy idealnej panny. Zresztą mniej doskonały portret heroiny groziłby „skażeniem” wzorcowej biografii księcia. Konstrukcje postaci warunkują się wzajemnie. Partnerów „romansu” czyni się godnymi siebie pod każdym względem.

Rzecz jasna określony wizerunek pary książęcej określały w dużym stopniu wymogi panegiryzmu. Poemat jest przecież pośmiertną pochwałą mecenasa, po którego zgonie — przypomnijmy — losy dzieła zależały od pomocy finansowej księżnej-wdowy. W tych okolicznościach pisarzowi dość niezręcznie byłoby przypomnieć o niektórych faktach, jak choćby o tym, że nie Wiśniowiecki był pierwszym mężem Eugenii Katarzyny, lecz Jan Rakowski — nie znany bliżej kasztelan witebski<sup>76</sup>.

---

<sup>76</sup> Zob. J. Okoń: *Wstęp*. W: S. Twardowski: *Dafnis...*, s. XIX–XX.

Uproszczeniem byłoby jednak twierdzenie, iż idealną prezentację księstwa Wiśniowieckich uwarunkowały wyłącznie tendencje pochwalne. Tak wyraźny w utworze aspekt parenetyczny nabiera szczególnej wymowy właśnie w części epitalamijnej. Tu dokonuje się wyjście herosa poza krąg powinności rycersko-publicznych: ów waleczny rycerz, wzorowy obywatel, wierny poddany króla nabiera cech idealnego kochanka. Przedstawienie Wiśniowieckiego w tej roli nie stanowi wartości samej w sobie. Kieruje uwagę odbiorców ku wartościom rodzinnym. Koncepcja miłości wpisana w życie herosa przybrała bowiem w poemacie formę miłości wiodącej do małżeństwa. Króluje tu niepodzielnie „Amor boży”, a jeśli pojawiają się uczucia gwałtowne, to zostaną w toku narracji złagodzone: doznania Katarzyny — to co prawda „ogień Enceladowe”, ale zaraz określone jako „subtelne”; na weselu rozlega się pieśń fescennijska, ale nazwana „bezpieczną”. Sfera erotyki została ujęta w symbole, zawoalowana wypurgowanym sztafżem epitalamijnym, co oczywiście pozostaje w zgodzie z zabiegami idealizującymi bohatera i jego wybrankę.

We wprowadzeniu fragmentu epitalamijnego można widzieć próbę stworzenia parenezy, obejmującej wszystkie role społeczne bohatera, bez pominięcia sfery prywatnej, rodzinnej. W ten sposób został w pełni zrealizowany jeden z celów epopei: *docere*<sup>77</sup>. Ów cel realizuje się tym pełniej, że jedynie tutaj odnajdujemy sygnały wzorcowego przedstawienia postaci kobiecej. Pod piórem poety ze Skrzypny ideałem do naśladowania staje się przecież nie tylko książę, ale też jego przyszła żona<sup>78</sup>.

Przy czym charakterystyczne, iż w przypadku postaci kobiecej portret nie został w pełni rozwinięty, czego przyczyny wydają się tkwić między innymi w małej atrakcyjności pojęcia małżeńskiego jako kanwy dla „romansu”. Sytuacja pary książęcej po ślubie została skwitowana dość lakonicznie i mało „romansowo”. Książę:

Z pociech własnych się ciesząc, a księżnie swy młody  
Wybijając z pamięci panieńskie swobody  
I wdzięcznej ją małżeńskie zwyczajając niewoli,  
A ta wnet ugłaskana zostawać z nim woli  
I za wszystko ojcowskie i krewnych kochanie,  
Co za sprawą miłości. Sam jej jeden stanie.

(s. 36)

---

<sup>77</sup> T. Michałowska: *Staropolska teoria...*, s. 96.

<sup>78</sup> Propozycję wzoru osobowego dla Polek, sarmackich żon bohaterów, J. Okoń dostrzega w kreacjach postaci tytułowych *Dafnis i Nadobnej Paskwaliny* (Wstęp W: S. Twardowski: *Dafnis...*, s. IV). Wydaje się jednak, że w porównaniu z postaciami kobiecymi z wymienionych utworów, większą wartość parenetyczną — przynajmniej w założeniu autorskim — mógł mieć portret księżnej. „Romanse” budują bowiem pewien wzorzec, ale na podstawie postaci fikcyjnych. W *Księciu Wiśniowieckim Januszu* natomiast ideał uosobiony w Eugenii Katarzynie ma niewątpliwy walor autentyzmu, nierozzerwalnie związanego z istotą *heroicum* w koncepcji Twardowskiego.

Zresztą tak z punktu widzenia wartości rodzinnych, jak i koncepcji dzieła, opisywanie małżeńskich dziejów bohaterów i ich romansowa stylizacja byłyby niewłaściwe. Tu nie ma miejsca na atrakcyjne czytelniczo perypetie, niepokoje miłosne. Najważniejsze, że bohater osiągnął stabilizację, zyskał „przyjaciela”; znów przecież czekają go zadania rycersko-publiczne, do których przede wszystkim został powołany.

Natomiast nie było rzeczą niestosowną rozbudowanie samych zabiegów o rękę panny, a nawet, bez szkody dla wymowy parenetycznej utworu, nadanie im kształtu „kroniki wypadków miłosnych”. Wraz z ową „kroniką” przebieg zdarzeń ulega ożywieniu, a nawet udramatycznieniu: księżę musi najpierw podjąć decyzję o ożenku, a potem dokonać niełatwego wyboru kandydatki:

Gdzie jednak ten przyjaciel? gdzie i złote ono,  
Obiecane od wieku, Jazonowe rono?  
Wiedzieć o tym nie może. Tylko myśl szalona  
Jako cyga od biczów dziecinnych sieczona  
Obraca się. [...]

(s. 28)

Poznanie się młodych łączy się z burzliwymi przeżyciami. Katarzyna:

[...] w nie znanej pałała miłości  
I kochaniu ku niemu. Jednak skrytej rany  
Nie dopuszczał przez słowa wydać wstyd różany,  
Tylkoś gdy więc życzliwa o nim wzmianka była,  
Na wdzięczne imię jego we krwi się zmoczyła  
I uciętym wzdychaniem goniła wiatr lekki,  
Nie mogąc dość inaczej ziemie tak daleki.

(s. 31)

Co więcej, przed kochankami piętrzą się przeszkody, które muszą pokonać: śmierć bliskich (Krzysztofa Zbaraskiego, matki panny); konkurencji (wprawdzie od razu wyeliminowani); początkowa niechęć rodziców Katarzyny, którzy nie chcieli rozstać się z córką. Po tym dopiero następuje szczęśliwy finał — wesele.

O atrakcyjności fragmentu epitalamijnego nie decyduje jednakże tylko sama tematyka, ale również sposób jej przedstawienia.

Jak już zauważono, w *Księciu Wiśniowieckim Januszu* nie ma miejsca na bezpośrednie interwencje planu nadrealnego. Tymczasem wraz z wątkiem miłosnym pojawia się wyjątek potwierdzający tę regułę. Otóż bohaterowi, który waha się w wyborze życiowej partnerki, przychodzi z pomocą Merkury z „laską cyprysową”:



Tobie dosyć się skłonić do tego powoli,  
Co masz zamierzonego z bogów wielkich woli,  
A snadź ci już (wdzięcznieli przyjmiesz tę nowinę)  
W Wielkim Księstwie gotują piękną Katarzynę.

(s. 29)

Naturalnie pomoc bogów w podjęciu przełomowej w życiu bohatera decyzji to zabieg podporządkowany nie tylko konwencji epitalamijnej, ale też wspomnianym tendencjom panegirycznym, a także zabieg artystyczny służący epickiej, w duchu homerycko-wergiliańskim, heroizacji postaci. Czy jednak rzeczywiście zachodzi tu odstępstwo od zasady „prawdziwości” ojczystego *heroicum*?

Jednym z sygnałów, iż nie mamy tu do czynienia z takim odstępstwem jest zastosowana w utworze konwencja snu. Merkury pojawia się przecież w chwili, gdy książę po całonocnym rozmyślaniu:

Jedynego nie może uchwycić się brzegu  
Ani znaleźć wdzięcznej swy. Aż w tym spracowany  
Tylkoż oczy powlecze ku jutrzence rany.

(s. 28)

Wówczas zjawia się niebieski wysłannik i oznajmia wyroki niebios, po czym:

Rzekłszy to zginie z oczu. Co owemu snadnie,  
Ledwie ocknie, głęboko w serce się zakradnie.

(s. 29)

Tym samym sytuacja zetknięcia się świata realnego z boskim została ujęta w cudzysłów. Efekt ten osiąga twórca wykorzystując właśnie charakterystyczną dla poetyki epeicznej konwencję snu, ale posługuje się nią odmiennie: nie po to, aby wprowadzić plan boski do utworu, ale żeby — przez nieoczekiwane w „historii realnej” demonstracyjne zastosowanie wysoce skonwencjonalizowanego motywu — ów plan nadrealny sprowadzić do rangi artystycznych ozdobników. Właśnie dzięki dobitnemu zasygnalizowaniu konwencjonalności w opisie zdarzeń nie została naruszona reguła „weryzmu”, rządząca utworem Twardowskiego.

Zatem przywołane wydarzenia odgranicza od reszty dzieła podwójna rama: kategoria snu i reguły epitalamium.

Mitologiczna fikcja występuje także w opisie wesela. Tutaj zgodnie z wyznacznikami epickiego epitalamium, tok akcji zdominowały działania postaci mitologicznych. Opis przebiegu uroczystości zastąpiono wprowadzeniem bóstw weselnych, przejętych z tradycji antycznej. I tak, obchody

rozpoczyna Eufrozyna śpiewająca *hymenaios*, następnie wkracza Melania (Melia), a po niej „inne matrony”. Wesele zaś — to „odprawiane Cyprydzie powinne obrzędy”, w czasie których śpiewa się pieśni fescennijskie i przywołuje „dzieciaka Cytherei”. Wenus patronuje też przenosinom panny młodej do domu męża.

Jak więc daje się zauważyć, wraz z żywiołem epitalamijnym w utworze pojawiają się elementy fikcji, które w ojczystym *heroicum* nie powinny się znaleźć. Zmyślenie poetyckie zostało zarezerwowane dla części epitalamijnej i poza nią w tak rozwiniętej formie nie występuje. Jeżeli na przestrzeni dzieła pojawiać się będą odwołania do bóstw mitologicznych, to po to, aby pełnić funkcje czysto retoryczne, wpisane w wypowiedź epicką jako spetryfikowany środek komunikacji nadawczo-odbiorczej. Nie będą natomiast współtworzyć fabuły jak w omawianym fragmencie, zastępować historycznej (realnej) akcji lub wpływać na jej przebieg.

W wydzielonej w utworze strukturze epitalamijnej nastąpiło odejście od dominującej w całości zasady kompozycji konsekwentnej na rzecz układów wynikowych, teleologicznych. Również zmianie uległ sposób prezentacji postaci tytułowej. Przełamany został bowiem stereotyp człowieka pozostającego tylko w sferze działań rycersko-publicznych, dzięki włączeniu do biografii bohatera przeżyć miłosnych. Jednocześnie nie ucierpiała wysoka ranga kreowanej postaci, a co za tym idzie — zamiar panegiryczny i parenetyczny. O wyjątkowości epitalamijnego urywku decyduje także chęć epatowania odbiorców elementami fikcji. W przeciwieństwie do reszty poematu tylko tutaj plan nadrealny wchodzi w bezpośrednie związki ze zdarzeniami „ziemskimi”. W dodatku do budowy planu nadprzyrodzonego twórca użył bogatego sztafażu mitologicznego.

Wydaje się również, że w omawianym fragmencie poeta demonstruje szczególnie wyraźnie swoje artystyczne umiejętności: w obrębie poematu epickiego swobodnie posługuje się regułami epitalamium<sup>79</sup>, zaznacza też swą znajomość konwencji eposu typu homeryckiego, wprowadzając świat nadrealny i stosując konwencję snu.

Pełne zrozumienie roli fragmentu epitalamijnego w utworze jest możliwe tylko wówczas, gdy urywek ten skonfrontuje się z poetyką ojczystego *heroicum*. Jak wiadomo, w modelu tym nie było miejsca na wątki miłosne prowadzone równolegle z historycznymi. Dla tematyki miłosnej epik

---

<sup>79</sup> Przypomnijmy, że Twardowski był także autorem dwóch samodzielnych epitalamiów o charakterze epickim, powstałych jednak później niż utwór o Wiśniowieckim: *Jaśnie Wielmożnej parze* [...] *Jakubowi z Rozdrażewa Rozdrażewskiemu* i [...] *Annie ze Bnina Przyjemskiej, epitalamium zaśpiewane*. [Leszno] 1644; *Wielmożnym ich Mściom* [...] *Piotrowi ze Bnina Opalińskiemu* [...] i [...] *Annie z Lachowic Sieniuciance* [...] *epitalamium zaśpiewane*. Kraków [1661].

przewidywał inne formy, czego wyrazem stały się *Dafnis* i *Nadobna Pas-kwalina*<sup>80</sup>. Jednocześnie pozostając w zgodzie z zasadą wierności literackiego przekazu o życiu bohatera, twórca nie mógł pominąć jego miłosnych perypetii. Toteż wprowadził strukturę epitalamium, aby „odciążyć” pozostałe partie utworu od tematyki „romansowej”. W ten sposób wątek miłosny został wyodrębniony z historii heroicznej, a tym samym dzieło zachowało czystość modelową. Co więcej, czyniąc ustępstwo na rzecz „romansu”, poeta osiągnął dodatkowy efekt: dość monotony utwór został urozmaicony i zyskał na atrakcyjności.

## Wobec biografii

W dotychczasowych rozważaniach kilkakrotnie już sygnalizowano występowanie zależności utworu Twardowskiego od schematu biograficznego. Pora zatem, aby bliżej przyjrzeć się tym związkom. Ich wydobyć pozwoli na uzupełnienie i usystematyzowanie ustaleń na temat kształtu *Księcia Wiśniowieckiego Janusza*. Biografia bowiem to nie tyle kolejny przedmiot genologiczny wpisany w omawiany utwór, ile pewna struktura nadrzędna, decydująca w dużym stopniu o jego ostatecznym ukształtowaniu.

Przy czym głównym celem obserwacji nie będzie zaklasyfikowanie utworu do którejś z odmian gatunkowych wyróżnianych w biografistyce<sup>81</sup>. Ważniejsze z punktu widzenia konstrukcji *Księcia Wiśniowieckiego Janusza* jest inne zagadnienie, w jaki sposób „biograficzna sieć” narzuca utworowi określony porządek.

Zacznijmy od obserwacji podstawowej. Jak zauważa Hanna Dziechcińska, zasadniczym wyznacznikiem biografii jest obecność takich elementów,

---

<sup>80</sup> Por. L. Szczerbicka-Ślęk: *W kręgu Klio...*, s. 12–13; R. Ociecek: „*Ojczyste heroica*” *Samuela Twardowskiego. Kilka uwag o znaczeniu terminu*. W: *Studia bibliologiczne*. T. 9. Red. B. Zyska, I. Socha. Katowice 1995, s. 69–77.

<sup>81</sup> W literaturoznawstwie odnaleźć można różne propozycje (według różnych kryteriów) typologii gatunku biograficznego. Przegląd współczesnych stanowisk badawczych (jak również informacje na temat ewolucji poglądów na biografię w ciągu wieków) daje J. A. Garraty: *The Nature of Biography*. New York 1957. Dla potrzeb niniejszej rozprawy szczególnie ważne są ustalenia M. Bachtina, dotyczące biografistyki antycznej (*Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści*. W: *Problemy literatury i estetyki*. Przeł. W. Grajewski. Warszawa 1982, s. 333–351) oraz H. Dziechcińskiej odnoszące się do materiału staropolskiego: *Biografistyka staropolska w latach 1476–1627. (Kierunki i zmiany)*. Wrocław 1971.

jak: opisanie rodu, dzieciństwo i młodość, wychowanie, czyny, i śmierć<sup>82</sup>. Wymienione elementy, należące do topiki biograficznej, odnajdujemy w dziele o Wiśniowieckim.

Realizacja wymienionych składników konstytutywnych biografii, wypełnienie ich treścią zostało omówione w dużym stopniu wcześniej, przy okazji obserwacji innych aspektów budowy utworu. Jednakże dopiero całościowe spojrzenie na dzieło Twardowskiego przez pryzmat gatunku biograficznego pozwala na wydobyć pełnego obrazu dominanty utworu, jaką jest postać bohatera. Umożliwia to także odkrycie mechanizmów rządzących konstrukcją postaci w tym dziele.

W czasie biograficznym<sup>83</sup> ujawnia się charakter Wiśniowieckiego<sup>84</sup>. Jedynie po prześledzeniu całej drogi życiowej księcia czytelnik zyskuje obraz wykończony, pewną zamkniętą całość „charakterologiczną”<sup>85</sup>. Zapowiedź owej całości ujawnia się już w pochwalnej prezentacji rodu bohatera, w wyliczaniu zasług ojca, a przede wszystkim — wujów, wreszcie w wizji dzieciństwa i wczesnej młodości księcia. Odpowiada to rygorom biografii: bohater od urodzenia winien wykazywać takie cechy, które będą mu właściwe w wieku dojrzałym<sup>86</sup>. Jak spostrzega Michaił Bachtin, w biografistyce charakter jest „z góry zdecydowany i ujawnić się może tylko w określonym kierunku”, a „pierwsze zarysy (pierwsze przejawy charakteru) określają z góry stałe kontury całości”<sup>87</sup>. Wiąże się to z „ustatycznieniem” postaci w tym sensie, iż księżę Janusz od początku jest ideałem, nie podlega przemianom<sup>88</sup>. Natomiast pojawiające się coraz to nowe fakty z życia bohatera służą „wypełnianiu” tego, co Bachtin nazywa „konturami”.

Dopełniając sylwetkę Wiśniowieckiego kolejnymi cechami, w jakie wyposażył ją Twardowski, nie wyeksponowanymi do tej pory w rozprawie, trzeba wspomnieć, że w obrazie Janusza Wiśniowieckiego nacisk został położony na jego wykształcenie. (Mieści się to zresztą w biograficznej konwencji określania zalet umysłu). Poeta opisał dwie podróże edukacyjne,

---

<sup>82</sup> H. Dziechcińska: *Biografistyka staropolska...*, s. 7.

<sup>83</sup> O kategorii czasu biograficznego zob. M. Bachtin: *Formy czasu...*, s. 333 i nn.

<sup>84</sup> Terminu „charakter” w odniesieniu do kreacji Wiśniowieckiego używam ze świadomością, iż owym indywidualnym losom jednostki, jej cechom, twórca narzucił także pewne elementy typowości. Wynika to między innymi z konwencji gatunkowych — nadanie bohaterowi typowych cech rycerza, epopeicznego herosa, czy też z tendencji parenetycznych — dostosowanie postaci do wzorców osobowych obowiązujących w XVII wieku.

<sup>85</sup> Taki typ biografii opisał na podstawie literatury antycznej M. Bachtin: *Formy czasu...*, s. 345—347.

<sup>86</sup> H. Dziechcińska: *Biografistyka staropolska...*, s. 83.

<sup>87</sup> M. Bachtin: *Formy czasu...*, s. 346.

<sup>88</sup> E. Auerbach uznał ustatycznienie postaci za charakterystyczne zarówno dla *Pieśni o Rolandzie*, jak i dla *Pieśni o św. Aleksym* (*Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*. Przeł. Z. Żabicki. Warszawa 1968. T. 1, s. 203—207).

w czasie których bohater zdobył gruntowną wiedzę. Relacja z tych wypraw to także ważny przykład w sposobie przedstawienia postaci mający na celu wywołanie przeświadczenia o zarysowaniu „biograficznej pełni”.

I tak pierwsza podróż obejmowała swym zasięgiem głównie Włochy, z dwukrotnym pobytem w Parmie, gdzie ksiązę „z świątobliwymi bawił się muzami” (s. 11), a w trakcie wędrówki po Półwyspie Apenińskim dokładnie poznał kulturę antycznej i chrześcijańskiej Italii. Bohater odbył więc typową w jego czasach podróż w celu zdobycia wiedzy, uzupełnioną ważnym elementem edukacji młodego magnata, czyli nabywaniem dworskiej ogłady (tym razem na cesarskim dworze w Wiedniu)<sup>89</sup>.

Po kilku latach przerwy etap nauki na południu Europy został dopełniony wyprawą w północne rejony kontynentu. Głównym celem były Niderlandy. Tu Wiśniowiecki, jak już wspomniano, służył w wojskach Spinoli. Tak więc daje się zauważyć, że do charakteryzowania bohatera pod względem wykształcenia Twardowski zastosował paralelny, a zarazem komplementarny układ: Południe — to nauka teoretyczna (na przykład w zakresie wiedzy wojskowej ksiązę **przypatruje się** „cudzoziemskim szykom”), Północ — to praktyka życiowa bohater **bierze udział** w toczących się walkach).

Wychowanie młodzieńca zaowocowało w latach dojrzałych: w czynach wojennych oraz w postawie mecenasa, człowieka lubiącego także „uczone” rozrywki:

[...]. Część czasu z krewnymi  
Złote trawiąc godziny, część z cudzoziemskimi  
Domu swego alumny, a przykładem onych  
Aleksandrów, nad insze kochał się w uczonych  
(s. 37)

Znamienne, iż zalety umysłu i charakteru są w dziele Twardowskiego eksponowane wówczas, gdy bohater podejmuje określone działania. W utworze nie ma bowiem mechanicznego wyliczania cnót księcia. Poeta stwarza przekonanie, że pochwała zalet Wiśniowieckiego jest niejako wymuszona przez jego dokonania, stanowi dopełnienie tego, co oczywiste. Tę panegiryczną postawę twórcy ilustruje fragment komentujący wybór księcia Janusza po raz pierwszy na posła ziemi łuckiej i jego udział w obradach parlamentu:

Deputatem ziemi swej pierwszy raz zasiądzie  
Między parlamentowe wielkie one sędzie,  
Gdzie jako na teatrze palma wystawiona

---

<sup>89</sup> Na temat roli podróży zagranicznych w edukacji w okresie staropolskim zob. między innymi: D. Żółtowski: *Ideale edukacyjne doby staropolskiej. Stanowe modele i potrzeby edukacyjne szesnastego i siedemnastego wieku*. Warszawa 1990, s. 65—78.

I na złotym lichtarzu świeca zapalona  
 Świecić począł nad lata. Wszystkich oczy chciwe  
 Obróciwszy i serca ku sobie życzliwe.  
 Znać było z urodzenia umysł w nim wspaniały,  
 Słyszeć zdania wysokie, które uprzedzały  
 Doświadczenie i rzadką sprzymierzony zgodą  
 Statek z obyczajami i bystrością młodą,  
 A niebieskie charytes tuż przy boku stały,  
 Które w usta i oczy wdzięczność mu swą lały,  
 Że ani się nasłuchać, ani cery żywy  
 Mógł napatrzeć z kochaniem poczet on szedziwy.  
 Tak Nestor Atreidy słowy cukrowymi,  
 Tak wiązał i Herkules ogniwą złotymi  
 Serca dyamentowe i o zakład drogi  
 Twarde w ziemi Orfeusz błagał lutnią bogi.

(s. 15)

Ta wyraźnie zmierzająca ku panegirycznej hiperboli charakterystyka Wiśniowieckiego, w której wykorzystano topos *puer senex*, a przede wszystkim wytoczono cały arsenał mitologicznych porównań, została przywołana jakby przy okazji oczywistego sukcesu młodego księcia, jakim było uzyskanie funkcji poselskiej. Przytoczona pochwała stanowi więc jedynie naturalną konsekwencję owego sukcesu. Umieszczając ją w kontekście konkretnego dokonania bohatera, narrator stwarza iluzję, iż nie ma ona w sobie nic z przesady i jest odzwierciedleniem stanu rzeczy.

Należy jednak w tym miejscu zauważyć, że realizacja widocznej w utworze tendencji panegirycznej nie jest celem samym w sobie<sup>90</sup>. Łączyć ją należy z typową dla biografistyki intencją parenetyczną, oddziaływaniem moralizatorskim<sup>91</sup>. Stąd dążenie do idealizacji postaci, która, pozostając w zgodzie z obowiązującymi aktualnie wartościami etycznymi, odzwierciedlałaby panujące modele zachowań i wzorce osobowe, jednocześnie sama stając się wzorem do naśladowania<sup>92</sup>. Taki zamiar — o czym już wielokrotnie była mowa — przyświecał Twardowskiemu, który pragnął unieśmiertelnić swego mecensa jako jednostkę wyjątkową.

---

<sup>90</sup> Pomimo stałej obecności elementów panegirycznych w gatunku biograficznym w literaturze dawnej, już od antyku (na przykład w żywotopisarstwie Plutarcha) pojawiły się tendencje do przełamywania laudacji, jako konstytutywnego elementu biografii, na rzecz choćby moralizatorstwa. Nie oznaczało to całkowitego obiektywizmu w przedstawianiu postaci. Jednakże ów brak obiektywizmu wynikał z innych niż panegiryczne przesłanki: chęć stworzenia wzorca, ideału do naśladowania (J. A. Garraty: *The nature of...*, s. 44). Ataki na panegiryzm w biografistyce pojawiały się także w literaturze angielskiej w XVII wieku (ibidem, s. 71–72).

<sup>91</sup> H. Dziechcińska: *Biografistyka staropolska...*, s. 9–11, 20–32.

<sup>92</sup> Por. ibidem, s. 90.

Odtwarzaniu zalet umysłu i charakteru postaci towarzyszą, rozsiane w całym dziele informacje na temat „natury ciała”<sup>93</sup>. Przy czym nie jest to dokładny opis zewnętrzny bohatera<sup>94</sup>. Nacisk położono na wydobycie świetnej prezencji księcia i otaczającej go aury przepychu („jego koń podkuty złotem”: również „żuje złoto”); splendoru, którego, tam gdzie się pojawił, udzielał otoczeniu (nawet samemu królewiczowi Władysławowi: „Jako wiele, kiedy wszedł [Wiśniowiecki] ze strojnym poczem swoim// Piór i lotu przybyło złotym orłom twoim” — s. 18).

Tylko tego typu charakterystyka pojawia się w utworze i to w tych miejscach, gdzie chodziło o podkreślenie wagi zdarzenia w życiu księcia bądź jego specjalnych zasług politycznych i wojskowych (zgrupowanie wojsk pod Kamieńcem, pod Gniewem, udział w kolejnych sejmach). Za każdym razem Janusz Wiśniowiecki występuje jako ktoś wyjątkowy, wyróżniający się na tle zbiorowości. Z reguły też z tych opisów, opartych najczęściej na porównaniu, wyłania się sylwetka rycerza (książę doskonale wygląda na koniu, w zbroi — „Jakby się pod hełmem Mars sam sprawował” — s. 27).

Powyższe obserwacje prowadzą do ważnych wniosków na temat kreowania bohatera metodą biograficzną. Brak tu mianowicie statycznego ujęcia portretowego, dominuje natomiast rodzaj „aktywnej” prezentacji. Dotyczy to także bezpośrednich odnarratorskich komentarzy. Pojawiają się one nie w sposób mechaniczny jako arbitralna ocena bohatera, a pretekstowo, w zależności od toczących się zdarzeń. Ukazanie postaci w działaniu wiąże się z przyjęciem przez autora — o czym była mowa na początku rozważań — „narastającej” formy charakterystyki: pełny wizerunek księcia jest możliwy do zrekonstruowania dopiero wówczas, gdy prześledzi się wszystkie jego dokonania. Inaczej mówiąc, charakterystyka postaci narasta wraz z rozwojem wydarzeń: wypełniają ją kolejne czyny Wiśniowieckiego.

Jak jeszcze struktura biograficzna wpłynęła na kształt utworu Twardowskiego? Niewątpliwie z gatunku biograficznego wywieść można skupienie uwagi na jednostce. Narrator stara się relacjonować rzeczywistość z punktu widzenia bohatera tytułowego. Ukazuje tylko te wydarzenia, w których Wiśniowiecki brał udział. I chociaż wpisany w utwór materiał potencjalnie dawał sposobność do rozbudowanych dygresji historycznych, to autor z nich zrezygnował. Wprowadza do utworu tylko te fakty historyczne, które miały bezpośredni wpływ na los księcia Janusza.

Zresztą obszerniejsze komentarze historyczne należą w dziele do rzadkości. Narrator nie docieka przyczyn zachodzących zdarzeń. Czytelnik nie

---

<sup>93</sup> Opis zewnętrzny, „natura ciała” oraz duszy („*anima et corpus*”) — to stałe elementy opisu postaci włączone również do retorycznej laudacji przez Pryscjana (T. Michałowska: *Miedzy poezją a wymową*, s. 102—107).

<sup>94</sup> Z jaką dokładnością sporządzano wskazówki dotyczące opisu zewnętrznego zob. T. Michałowska: *Miedzy poezją a wymową*, s. 107.

dowiaduje się nawet, jak przebiegają i jaki mają finał te wypadki, w których Wiśniowiecki początkowo brał udział, a następnie — z różnych powodów — wycofał się<sup>95</sup>.

Daje się zauważyć, że Twardowski, pomimo ujawnianej w innych poematach historycznych tendencji do zarysowywania rozległego tła wydarzeń, narzucił dziełu o Wiśniowieckim daleko idącą dyscyplinę biograficzną. Sugestywnym przykładem jest fragment dotyczący wyprawy poselskiej Krzysztofa Zbaraskiego. Otóż Twardowski — jak wiadomo uczestnik słynnej legacji — nie pozwolił sobie na szerszą dygresję na temat owego zdarzenia. Dość konsekwentnie relacjonuje sprawy z punktu widzenia tych, którzy pozostali w kraju: Janusza Wiśniowieckiego i towarzyszącego mu Jerzego Zbaraskiego, choć z pewnością bliższa mu była perspektywa „poselska”, znana z autopsji. Więcej — informacje o legacji są bardzo skąpe, aby w ten sposób oddać stan niewiedzy, niepewności i lęku oczekujących na powrót posła jego krewnych.

Przyczyny braku szerszego obrazu zdarzeń historycznych należy więc upatrywać w tym, że w układzie biograficznym są to zaledwie epizody. To nie historia stanowi centrum zainteresowania narratora, lecz życie bohatera. Dlatego też wszelka dygresyjność wobec tła dziejowego, której sens w dziele epickim polega na tym, „aby niczego, o czym się w utworze chociażby wspomina, nie pozostawiać w nie dokończonej formie i półcieniu”<sup>96</sup>, staje się zbędna. W przypadku biografii owe „półcienie” nie powinny bowiem otaczać jednostki. Dodać też trzeba — powołując się na sąd Bachtina — iż w biografii rzeczywistość historyczna to tylko „arena ujawniania się i rozwijania charakterów ludzkich”<sup>97</sup>. Jest ona „wyłącznie środowiskiem tego ujawniania, okazją do przejawu charakteru, nie kształtuje go, ale go aktualizuje”<sup>98</sup>.

Materiał historyczny zatem, choć stanowi tak ważny element utworu o Wiśniowieckim, został dzięki zastosowaniu perspektywy biograficznej, upodrzedniony wobec bohatera. Jest to cecha wyróżniająca *Księcia Wiśniowieckiego Janusza* od pozostałych poematów historycznych poety ze Skrzypny.

Pewna skrótowość w traktowaniu historii nie wyklucza, a nawet przeciwnie, sprzyja dokładności biograficznej<sup>99</sup>. Sprawia bowiem, iż ciągle zmiany

---

<sup>95</sup> Na przykład narrator wprowadza nas w początek wojny ze Szwecją w 1626 roku, ale już wyniku prowadzonych działań wojennych nie poznajemy, bo książe z chorym wujem Zbaraskim udał się do rodzinnej Końskowoli i tym samym przestał być uczestnikiem kampanii obronnej.

<sup>96</sup> E. Auerbach: *Mimesis...* T. 1, s. 45.

<sup>97</sup> M. Bachtin: *Formy czasu...*, s. 346.

<sup>98</sup> Ibidem.

<sup>99</sup> Kategorię „dokładności” w opisie konkretnych sytuacji fabularnych przejęłam od H. Dziechcińskiej: badaczka zauważa, że dokładność to cecha znamienne dla stylu nar-



historycznego tła zdarzeń prowadzą do gromadzenia coraz to nowych faktów, szczególnie wypełniających ramy ludzkiego życia.

Dotychczasowe obserwacje wskazują więc na osadzenie utworu w tradycji gatunku biograficznego. Twardowski wykorzystał wypracowany w starożytnej Grecji schemat kompozycyjny: ułożenie losów jednostki w chronologicznym ciągu, od narodzin (z uwzględnieniem przodków), przez wychowanie w wieku młodzieńczym, kolejne życia wieku dojrzałego — po śmierć<sup>100</sup>. Wyraźnie też przez tę biograficzną kompozycję prześwituje Pryscjanywy schemat retorycznej pochwały bohatera, między innymi z zaznaczeniem świetności rodu, urodzenia, zalet umysłu, charakteru i ciała, a także czynów<sup>101</sup>. Tendencje panegiryczne w *Księciu Wiśniowieckim Januszu* zostały podporządkowane — także bardzo ważnym w biografii — funkcjom moralno-dydaktycznym. Istotnym — z biograficznego punktu widzenia — elementem ukształtowania dzieła okazała się również relacja: jednostka — historia, z ograniczeniem tej ostatniej. W dziele o Wiśniowieckim autor posłużył się techniką „aktywistycznego” przedstawiania postaci, jej prezentacji przez zdarzenia następujące po sobie w porządku chronologicznym, co również jest typowe dla pewnego wariantu biografii.

Trzeba jednak zaznaczyć, że w utworze Twardowskiego poetyka biografii dochodzi do głosu nie tylko w opisanej powyżej formie. Wszystkie dotychczasowe spostrzeżenia odnoszą się bowiem do wyróżnionej w jednym z wcześniejszych podrozdziałów zasadniczej części dzieła. Za bezpośrednie wprowadzenie do niej uznałam fragment epicedialny (zob. s. 72—73). Otóż jak się okazuje, również ten urywek koresponduje z prawidłami biograficznymi, jednakże różnymi od już omówionych, rządzących główną częścią dzieła. Wpisany, jako zamknięta całość, w ramy epicedium żywot Wiśniowieckiego został — przypomnijmy — zbudowany nie z czynów ujętych w porządek chronologiczny, a z ról społecznych, pełnionych przez księcia w ciągu życia: poddanego, obywatela, obrońcy ojczyzny, męża, ojca, towarzysza broni, pana dla swych sług. Porządkując w urywku epicedialnym życie bohatera właśnie według ról społecznych, Twardowski zbliżył się do biografii — jak chce Bachtin — typu analitycznego, w której „czasowa sekwencja [...] ulega rozbiciu: w jedną rubrykę (powiedzmy — rolę społeczną) wpisane są

---

racji historycznej i jako taka przynależy do biografii historycznej (*Biografistyka staropolska...*, s. 54). Informację tę przytaczam bez konsekwencji typologicznych wobec *Księcia Wiśniowieckiego Janusza*.

<sup>100</sup> Zob. między innymi: J. A. Garraty: *The Nature of...*, s. 44, 33—49.

<sup>101</sup> Na temat związków biografistyki ze schematem retorycznej pochwały (z najpopularniejszą w Polsce teorią Hermogenesa w tłumaczeniu Pryscjana) zob. H. Dziechcińska: *Biografistyka staropolska...*, s. 64—65. (Tu także o biografii-panegiryku, s. 63—97).

różnoczesne momenty życia”, jednak nadal „zasadą rządzącą jest całość charakteru”<sup>102</sup>.

Twardowski zastosował zatem w obrębie dzieła dwie odmienne techniki biograficzne: „chronologiczną” i „analityczną” (kategoria ról społecznych). Dominuje technika „chronologiczna”, obejmująca swym zasięgiem zasadniczą część utworu. Zaś technika „analityczna” została wpisana we fragment epicedialny. Przy czym, organizowany za pomocą obu technik biograficznych materiał literacki tworzy spójną, wzajemnie się dopełniającą konstrukcję. „Analityczna” prezentacja bohatera za pośrednictwem ról społecznych została rozwinięta przez ukazanie księcia w akcji, w konkretnym działaniu trwającym w czasie, a więc przy użyciu biografii „chronologicznej”.

Chronologiczny aspekt życiorysu Wiśniowieckiego jest pokazaniem drogi dochodzenia jednostki do tych wartości w życiu ludzkim, które dały następnie możliwość zbudowania pośmiertnej idealnej biografii „analitycznej” — podsumowującej dokonania bohatera. Zasadnicza część utworu, która rejestruje życie Wiśniowieckiego w sposób chronologiczny, niejako zatem uprawomocnia i dokumentuje tę część, która została uporządkowana wokół ról społecznych. W takim zabiegu literackim można widzieć autorskie dążenie do jak najpełniejszego ujęcia postaci tytułowej, naświetlenia jej z możliwie wielu stron.

Obserwacja *Księcia Wiśniowieckiego Janusza* z perspektywy genologicznej ujawniła zatem znaczne skomplikowanie dzieła. Krzyżują się w nim różne formy gatunkowe przy zachowaniu nadrzędnej roli biografii.

Jak możliwe było funkcjonowanie w jednym utworze wielu wyraziście zaznaczonych struktur gatunkowych? W jaki sposób zostały one skoordynowane? Niewątpliwie przyczyniła się do tego pewna właściwość gatunku biograficznego, którą Hanna Dziechcińska nazywa „elastycznością”. Owa cecha polega na tym, że biografia, zachowując sobie właściwe podstawowe schematy „wchłonać może jednocześnie formy innogatunkowe, czy to z zakresu konstrukcji pochwalnych, czy też narracyjno-epickich”<sup>103</sup>. W dziele o Wiśniowieckim te innogatunkowe formy — to między innymi epicedium i epitalamium, w których biografia się tutaj realizuje, podporządkowując jednocześnie je sobie. Przy czym zasada tego podporządkowania w przypadku epicedium przybrała skrajną postać — według wyznaczników gatunku epicedium została przecież zbudowana pełna biografia („analityczna”).

---

<sup>102</sup> M. Bachtin: *Formy czasu...*, s. 347. Również Dziechcińska wyróżnia taki typ konstrukcji biograficznej, w której elementem organizującym całość biografii i grupującym wokół siebie wątki fabularne są „cnoty” i „cechy”, a nie „dzieje” od narodzin do śmierci. Monografistka gatunku uważa ten typ kompozycji za właściwy biografii pochwalnej, biografii-penegirykowi. (*Biografistyka staropolska...*, s. 62).

<sup>103</sup> H. Dziechcińska: *Biografistyka staropolska...*, s. 11.

Epitalamium natomiast posłużyło do ukazania jednego z epizodów w życiu bohatera (w ramach biografii „chronologicznej”).

W odniesieniu do relacji: biografia a inne formy gatunkowe — w utworze Twardowskiego daje się też zauważyć ciekawą prawidłowość konstrukcyjną: biografia pełni funkcję swoistego „dysponenta” wobec tychże form. To kolejne życia bohatera niejako wywołują potrzebę wprowadzenia określonej struktury gatunkowej. I tak wspomnienie pośmiertne naturalnie wymagało gatunku funeralnego; ślub, wesele — epitalamium. Interesującym przykładem ilustrującym ten mechanizm literacki jest również zastosowanie w biografii księcia Janusza schematu hodoeporiconu.

Zasady tego gatunku nie były obce Twardowskiemu przed *Księciem Wiśniowieckim Januszem*. Wykorzystał je z powodzeniem w *Przeważnej legacyji*, w której gatunek ten uzyskał formę samodzielnej realizacji<sup>104</sup>. Natomiast w dziele o Wiśniowieckim został upodrzedniony, włączony do utworu w postaci niesamodzielnego fragmentu. Co więcej, twórca dwukrotnie sięgnął tutaj po schemat hodoeporiconu. Wiąże się to z faktem, iż książę dwa razy odbywał podróże edukacyjne. Przerwa między peregrynacjami oznaczała zawieszenie struktury hodoeporiconu. Zaś ponowny wyjazd bohatera za granicę automatycznie przywrócił „do łask” ów model gatunkowy<sup>105</sup>. Zatem twórca adekwatnie do zachodzących w życiu bohatera zdarzeń, uruchamiał odpowiedni schemat gatunkowy.

Warto dopowiedzieć, że włączenie w większą całość fragmentu skonstruowanego na jasno określonych prawach odrębnego gatunku przypomina kompozycję szkatułkową. Spostrzeżenie to odnieść można nie tylko do urywków o cechach hodoeporiconu, ale także do części epitalamijnej. Te dwie struktury stanowią pewne zamknięte całości. Nie mają one konstrukcyjnych kontynuacji, nie wpływają też w dalszym toku na kształt dzieła. Zostały po prostu przywołane ze względu na strukturę biograficzną. Kiedy ich funkcje, narzucone przez tę strukturę, wygasły, uległy eliminacji.

Na osobną uwagę w utworze Twardowskiego zasługuje z kolei relacja: biografia — epos. W moim przekonaniu, ciągłe napięcia między tymi wzajemnie się determinującymi strukturami decydują o specyfice omawianego dzieła. Obserwacji tego zjawiska posłuży na początek przykład dotyczący konstrukcji postaci.

Jak już wielokrotnie wspominano w kreacji Wiśniowieckiego zdecydowanie na plan pierwszy wysuwa się postawa rycerska, uformowana według

---

<sup>104</sup> O schemacie hodoeporiconu wykorzystanym do budowy *Przeważnej legacyji* oraz *Władysława IV* zob. M. Kaczmarek: *Epicki kształt...*, s. 91–99.

<sup>105</sup> Oczywiście za każdym razem model ten był realizowany w pełnej postaci: zaznaczenie celu i przyczyn podróży, relacja z jej przebiegu, decyzja o powrocie i powrót do kraju (o wyznacznikach gatunku zob. M. Kaczmarek: *Epicki kształt...*, s. 91).

wymogów epickiej koncepcji bohatera. Jednocześnie przyjęty przez poetę ze Skrzypny biograficzny tok opowieści o losach księcia nie zawsze pozwalał na wyłączność kreacji rycerskiej. Znamienne jest w tym względzie odtworzenie zdarzeń związanych z chorobą i śmiercią bohatera. Wiśniowiecki nie zginął śmiercią rycerską, zmarł nie na polu bitwy, a w domu, z powodu choroby. Chcąc pozostać w zgodzie i ze schematem biograficznym, i z wymogiem prawdy obowiązującym w ojczystym *heroicum*, Twardowski nie mógł pominąć tego faktu. Toteż skrupulatnie (z pełnym opisem przebiegu choroby i ostatnich chwil życia księcia) odnotowuje ów fakt, ale poddaje go stosownej stylizacji heroicznej. W tym celu w usta bohatera świadomego zbliżającego się końca, wkłada skargę na taki nierycerski rodzaj śmierci (akcentując w ten sposób, że bycie rycerzem stanowiło dla księcia wartość najwyższą). Ponadto groza nierycerskiego umierania została złagodzona wiadomością o przyznaniu Wiśniowieckiemu buławy hetmańskiej.

Rycerski wizerunek zostaje też wyostroszony przez przywołanie obrazu księcia pragnącego do ostatnich chwil działać:

[...]. To konie przywodzić  
Sobie każe i stroić przed sobą ich różno,  
A te stojąc kopyty tłuką w ziemię próżno.  
(s. 51)

Zatem cały czas opisowi ostatnich chwil życia księcia Janusza towarzyszy pamięć o jego rycerskich zasługach. Opis ten zdominowała stylizacja w duchu rycerskim, ale nie ma tu przemilczania, zatajania faktów o rzeczywistych okolicznościach zgonu Wiśniowieckiego.

Ten prosty przykład dotyczący konstrukcji postaci odzwierciedla podstawową zasadę rządzącą relacją epos — biografia: schemat biograficzny został poddany naciskom epiki bohaterskiej czy — posługując się określeniem Kaczmarka — „epickim rekonstrukcją”<sup>106</sup>. Koleje życia księcia Janusza zostały ujęte w rygory epickie od introdukcji poczynawszy po ostatnią stylizowaną scenę śmierci. Dzięki temu biografia Wiśniowieckiego przybrała kształt poematowy.

Podobnie przekształceniom epickim podlega w dziele o Wiśniowieckim stanowiący jeden z konstytutywnych elementów biografii materiał historyczny, w którym zostało osadzone życie postaci tytułowej<sup>107</sup>. Oczywiście nie są to rozległe, panoramiczne sceny, wielokrotnie pojawiające się na przykład w *Wojnie domowej*, lecz proporcjonalne do potrzeb opowieści biograficznej, niewielkie obrazki epickie, jak choćby ten przedstawiający okoliczności bitwy pod Cecorą z jej dramatycznym zakończeniem:

---

<sup>106</sup> Ibidem, s. 121.

<sup>107</sup> Zob. H. Dziechcińska: *Biografistyka staropolska...*, s. 10.

[...]. Skąd zawzięte trwogi  
 Twarzą sprośną i strachem upierzywszy nogi,  
 Pierzchliwymi daleko rozniosły się wiatry,  
 Że za Wisłę co żywo i karpackie Tatry  
 Uciekało bez oczu, a trzęsione gwary,  
 Dymli się skąd zakurzył, płoneli pożary  
 Pokazały pasterskie. „Przebóg (ach) pogańskie  
 Blisko ognie i miecze tuż, tuż otomańskie”.

(s. 15)

Kilku kreskami został tutaj zarysowany i ogrom paniki w wojsku polskim, i dynamizm ucieczki. Towarzyszy temu mało pochlebna ocena zbiorowości: narrator nie stroni od gryzącej ironii kryjącej zarzut tchórzostwa. W kolejnym fragmencie zaś przeciwstawia uciekającym dawnych bohaterskich obrońców granic i wiary:

Aleć to zasłużyły świętych onych Bogu  
 Popioły bohaterów, że przestąpić progu  
 Nie śmiał za Dniestr poganin zwycięstwem zuchwały.

(s. 15)

Wszystko to — przypomnijmy — zostało ujęte w kształt epickiego 13-zgłoskowca. Polski heksametr nadaje zresztą rytm epicki wszystkim wskazanym w omawianym dziele strukturom gatunkowym: epicedium, epitafium, hodoeporiconowi. Z kolei ich funkcjonowanie w utworze koordynują wyznaczniki epickie i biograficzne. Wspominałam już o „elastyczności” gatunku biograficznego. Podobną cechą odznacza się także epos, który, jako gatunek doskonały, był uważany za syntezę technik artystycznych; więcej — według Scaligera — gatunek ten zawiera normy estetyczne, zbiór zasad, przepisów i wskazówek, które mogą być zastosowane w innych gatunkach<sup>108</sup>. Dzięki tej „elastyczności” możliwe było stworzenie synkretycznej struktury gatunkowej, jaką reprezentuje *Księżę Wiśniowiecki Janusz*.

Nasuwa się jeszcze pytanie: dlaczego Twardowski, mając do dyspozycji szeroki wachlarz gatunków funeralnych, zdecydował się na poemat biograficzny jako formę upamiętnienia swego mecenasa. Otóż wydaje się, że ten kształt literacki dawał możliwość pełnego odtworzenia życia wybitnej jednostki (schemat biograficzny), a jednocześnie podniesienia jej do rangi bohatera epopeicznego. Biografia umożliwia skupienie uwagi na jednostce, a nie na wydarzeniach historycznych — jak wymagałaby epopeja. Epos zaś, ze swoimi

<sup>108</sup> Zob. S. Nieznanowski: *Staropolska epopeja...*, s. 394; E. Sarnowska: *Główne problemy „Poetyki” Juliusza Cezara Scaligera*. „Studia Estetyczne”. T. 3. Warszawa 1966, s. 159.

„właściwościami” unieśmiertelniającymi, gwarantował wpisanie kreowanej postaci na trwałe do panteonu sarmackich bohaterów. Z drugiej zaś strony zespolenie schematu biograficznego z żywiołem epopeicznym musiało doprowadzić do ograniczenia rozmachu epickiego na rzecz życiorysowej dyscypliny.

W wielu też miejscach pierwiastki struktury biograficznej przecinają się z założeniami ojczystego *heroicum*: historia jako tworzywo literackie, idealizacja postaci (tendencje panegiryczne) w powiązaniu z moralistyką (tendencje parenetyczne), prawda — zasadą estetyczną, obecność prawideł retorycznych.

Wydaje się, iż *Księżę Wiśniowiecki Janusz*, dzięki zastosowaniu poetyki biografii, stał się ciekawą odmianą ojczystego *heroicum*, dość istotną z punktu widzenia ewolucji artystycznej poety, której zwieńczeniem był *Władysław IV*.

*Księżę Wiśniowiecki Janusz*  
na tle epiki historycznej  
Samuela Twardowskiego

Ze względu na wspólną z *Księciem Wiśniowieckim...* tradycję gatunku epopeicznego, a także obecność pierwiastków biograficznych, najciekawszy kontekst interpretacyjny stanowią: *Przeważna legacyja* i *Władysław IV*. Pomijam natomiast te utwory poety ze Skrzypny, w których co prawda w rozmaitej formie dochodzi do głosu schemat biograficzny, lecz bez powiązania z dążeniami ku stworzeniu struktur epopeicznych. (Najwyżej pojawiają się w nich, na zasadzie spetryfikowanych zabiegów literackich, reminiscencje eposu). Utwory te zostały też uformowane według innych niż epopeiczne, jasno określonych wyznaczników gatunkowych. Chodzi tu o drobniejsze rozmiarami dziełka Twardowskiego: *Pamięć śmierci Najjaśniejszego Aleksandra Karola, królowica polskiego i szwedzkiego*; *Pobudkę cnoty* w [...] *Jerzym Dymitrze...* oraz *Pałac leszczyński...* W pierwszym poeta posłużył się elementami biografii, jednakże ściśle podlegają one strukturze epicedium (jako epicedialne opisanie życia — *vitae descriptio*)<sup>1</sup>.

Z kolei w *Pobudce cnoty...* narrator, zwracając się do Dymitra Jerzego, najpierw wymienia zasługi jego przodków,



<sup>1</sup> Wnikliwej interpretacji utworu dokonał M. Włodarski: *Barokowa poezja epicedialna. Analizy*. Kraków 1993, s. 90–145.

by przejść do wyliczenia cnót żyjących krewnych („żywe słońca”). Następnie eksponuje w formie zwięzłego życiorysu dokonania jego ojca, Janusza Wiśniowieckiego. Owa skrótna biografia księcia Janusza, w której na czoło wysuwają się zalety rycerskie, została włączona do *Pobudki cnoty*... jako zachęcenie adresata do naśladowania określonej postawy. Posłużyła więc — zgodnie z poetyką gatunku<sup>2</sup> — intencjom dydaktycznym. Opis życia Janusza Wiśniowieckiego nie jest tutaj zatem celem samym w sobie. W związku z tym zarówno funkcjonalna niesamodzielność fragmentu biograficznego, jak i uruchomienie schematu życiorysowego w obrębie utworu realizującego konwencję pobudki — nie skłaniają do sytuowania tego utworu w tle *Księcia Wiśniowieckiego Janusza*.

Podobne wnioski wypływają z obserwacji *Palacu leszczyńskiego*. Tu także został wpleciony schemat biograficzny, tym razem wykorzystany do syntetycznej prezentacji życia Bogusława Leszczyńskiego. Urywek ten, skonstruowany według zasad biografii, wyróżnia się na tle całości utworu zwartością kompozycyjną i względną rozległością potraktowania. Pomimo to, wpleciony między ogromną ilość pochwał zmarłych i żyjących przedstawicieli rodu Leszczyńskich, został przez te pochwały przytłoczony, niemal wchłonięty. Fragment biograficzny podlega również bardzo wyraźnej tendencji panegirycznym i odwrotnie — stanowi sposób realizacji tych tendencji. Zamiar pisarski jest jasny: laudacja Leszczyńskiego, w tym również pochwała głównego bohatera wydarzeń prowokujących powstanie panegiryku — Bogusława Leszczyńskiego.

We wskazanych powyżej utworach Twardowskiego porządek biograficzny nie jest głównym (ani równorzędnym wobec innych) elementem konstrukcyjnym. Został wpisany w ich struktury jako składnik określonych gatunków: epicedium, pobudki, panegiryku. Dodajmy, że utwory te — ze względu na brak „zamiaru epopeicznego” — nie podlegają również zaklasyfikowaniu do ojczystego *heroicum*<sup>3</sup>. Dlatego też — powtórzmy — nie mogą stanowić one tła interpretacyjnego dla *Księcia Wiśniowieckiego Janusza*. Za takie natomiast należy uznać te dzieła, które — podobnie jak poemat o Wiśniowieckim — są realizacjami poetyki narodowego *heroicum*. Przyjrzyjmy się im zatem pod kątem obecności struktury biograficznej.

Rozpocznijmy od *Przeważnej legacji*. I tak już na początku utworu narrator-poeta przyzywa muzy, „panny święte”. Wezwanie to zostało jednak osadzone w kontekście funeralnym. Muzy są tutaj opiekunkami poezji

---

<sup>2</sup> Uwagi na temat staropolskiej pobudki poczynił A. Sajkowski omawiając (wraz z wydaniem krytycznym) *Pobudkę wychodzącemu wojsku pod Ołykę* Twardowskiego (*Pobudka Samuela Twardowskiego. Z dziejów epiki XVII wieku*. W: *Miescellanea staropolskie*. Wrocław 1966. *Archiwum Literackie*. T. X, s. 139—155).

<sup>3</sup> Por. w tym względzie ustalenia M. Kaczmarska: *Epicki kształt poematów historycznych Samuela Twardowskiego*. Wrocław 1972, s. 5—6.



żałobnej, których zadanie wobec twórcy jest wyraźnie sprecyzowane: „[...] żeby i ja z wami, // Pana tak szlachetnego mógł opłakać łzami” (w. 7—8)<sup>4</sup>. W ten sposób poeta sygnalizuje perspektywę funeralną dzieła, która w dużym stopniu decyduje o jego charakterze. Jednakże tak znamienne (pojawiające się w przestrzeni inwokacyjnej) połączenie konwencji epopeicznej (wezwanie do muz) z żałobną (celem — opłakiwanie) nie niesie ze sobą wyrazistych sygnałów poetyki utworu. Po zaznaczeniu obecności w dziele wątku funeralnego następuje bowiem odrzucenie samej konwencji poezji żałobnej — mało odpowiedniej do upamiętnienia zmarłego księcia Krzysztofa Zbaraskiego, bo zbyt ulotnej: „Ludzkie łzy o letejski brzeg się rozbijają, // A rano źródłem płynąc w wieczór osychają” (w. 17—18). Twórca pozostaje zatem przy konwencji epiki rycerskiej, mogącej najlepiej utrwalić bohatera tej rangi, co Zbaraski:

Łzami śmierć się nie waży, ale cnotą z wierzchu,  
Której wieczór nie skończy, ani uzna zmierzchu.  
Zbaraska śmierć w pieszczonej nie chodzi żałobie,  
W Marsowym raczej cyrku podobała sobie.

(w. 20—23)

Zaniechanie lamentacji nie oznacza, że zanika charakter funeralny utworu. Czytelnik otrzymuje bowiem, liczący ponad czterdzieści wersów, opis pogrzebu bohatera, z udziałem bóstw antycznych. Poeta wielokrotnie też przypomina, że swą pracę poświęca zmarłemu koniuszemu. Więcej — to właśnie jego śmierć stała się szczególną inspiracją czy wręcz zobowiązaniem twórcy do podjęcia dzieła, jak sam twierdzi, przerastającego jego skromne siły:

[...] gdybym dzieła twoje,  
Na jasnym, zacny panie, stawiał Hipokrenie,  
Przez grube cymeryjskie przeniosłszy ich cienie.  
Poważę się nad siłę, jakom znamienitych  
Odwag twoich widomy i trudów sowitych,  
Którychem częścią widzem, częścią świadkiem bywał.

(w. 66—71)

Można też zauważyć, że autor kilkakrotnie precyzuje zakres swoich poczyną: pragnie utrwalić „ocean cnót świątobliwych”, „sławy i dzieła wysokie”, „odwagi widome” i „trudy sowite” Zbaraskiego. Wyraźnym zamiarem twórcy staje się więc zwrócenie uwagi na ogół dokonań bohatera,

---

<sup>4</sup> W niniejszym rozdziale cytaty z *Przeważnej legacji* pochodzą z wydania K. J. Turowskiego: S. Twardowski: *Poezje*. Kraków 1861.

pośmiertne upamiętnienie wszystkich czynów, a nie tylko związanych z jego funkcją posła do Porty Otomańskiej. Zanim bowiem narracja zacznie się toczyć wokół zdarzeń związanych ze słynną legacją, zostanie uruchomiony schemat biograficzny. Pojawia się wywód na temat litewskiego pochodzenia rodu Zbaraskich, przymusowych przenosin na Wołyń oraz skrótowo potraktowanych czynów niektórych jego przedstawicieli (nieco więcej miejsca poświęca się ojcu Krzysztofa Zbaraskiego — wojewodzie bractwowskiemu, Janowi).

Doprowadzając dzieje rodu do losów głównego bohatera utworu, narrator wygłasza ogólną pochwałę jego zasług dla ojczyzny, nieco dłużej rozwodząc się nad znaczeniem „legacji świętej”. Nie przechodzi jednak od razu, pomimo poruszenia tematu poselstwa, do jego rozwinięcia. To chwilowe zawieszenie głównego tematu utworu wiąże się ze świadomym wyborem artystycznym:

A jednak żagiel na dół spuścić Muza radzi,  
Która piórem spokojnym lekko poprowadzi  
Dzieła jego pamiętne, od pierwszej młodości,  
Jakich gwoli ojczyźnie zażył on trudności

(w. 244—247)

Twórca wybiera zatem ostatecznie — do zrealizowania zamiarów pochwalnych — porządek życiorysowy. I tak na przestrzeni dalszych kilkunastu wersów *Punktu* pierwszego toczy się opowieść o losach księcia na Zbarażu. Zgodnie z regułami biograficznymi (i laudacyjnymi) następuje przypomnienie wychowania księcia, zresztą ujęte nader konwencjonalnie: w wychowaniu młodzieńca biorą udział Pallas i Erato<sup>5</sup>. Dalej następuje opis podróży edukacyjnej Zbaraskiego do Włoch. Czytelnik dowiaduje się też o zasługach bohatera dla ojczyzny — tak w czasie wojny, jak i pokoju (udział w kolejnych wyprawach wojennych, sprawowanie funkcji publicznych). Po czym pojawia się dłuższa dygresja historyczna traktująca o okolicznościach, które doprowadziły do bitwy pod Chocimiem (między innymi relacja z klęski cecorskiej). Funkcja owej dygresji, w której sam Zbaraski niknie z pola widzenia, jest dość oczywista. Ma ona stanowić kontekst historyczny, będący uzasadnieniem i bezpośrednim wprowadzeniem do opisu poselskiej misji Zbaraskiego. Zatem obecność tej dygresji nie stanowi załamania deklarowanego wcześniej i rozwijanego porządku biograficznego. Jest w pełni motywowana właśnie biografią bohatera, gdyż wypadki dziejowe wpłynęły na

---

<sup>5</sup> Por. ustalenia R. Fischerówny na temat wykorzystania przez Twardowskiego w kolejnych utworach postaci mitologicznych do nakreślenia, między innymi, obrazu młodzieńczego etapu życia danego bohatera. (*Samuel Twardowski jako poeta barokowy*. Kraków 1931, s. 136—137).

jego los i zdecydowały o jego czynach. Historia krzyżuje się z dziejami jednostki. Stąd też konieczność bliższego na nią spojrzenia.

Przez dalsze cztery *Punkty* czytelnik z najdrobniejszymi szczegółami może śledzić przygotowania do legacji oraz jej przebieg. Dopiero pod koniec *Punktu* piątego znajduje się skrótowa, licząca kilkadziesiąt wierszy, informacja o losach księcia od powrotu z Turcji do chwili śmierci. W ten sposób utwór zostaje spięty funeralną klamrą.

Jakie wnioski płyną z obserwacji *Przeważnej legacji* ściśle pod kątem funkcjonowania w niej konstrukcji biograficznej? Niewątpliwie, na co wskazują metaliterackie fragmenty utworu, zamiarem twórczym Twardowskiego była pochwała zmarłego bohatera za pomocą opisu dokonań całego jego życia, z wyeksponowaniem znaczenia samego poselstwa. W tym celu poeta połączył strukturę hodoeporiconu z elementami kompozycji życiorysowej.

O ile w badaniach literaturoznawczych nie zwracano szczególnej uwagi na funkcję konstrukcji biograficznej w organizacji *Przeważnej legacji*, o tyle kolejny poemat Twardowskiego — *Władysław IV* — zyskał miano eposu biograficznego<sup>6</sup>. Co zdecydowało o dodaniu do nazwy gatunku wyróżnika „biograficzny”? Przede wszystkim jasno sformułowane zamiary twórcze epika, z tytułem utworu i słynną zapowiedzią inwokacyjną na czele: „Króla powiem wielkiego w wojnie i pokoju”<sup>7</sup>. Oba elementy (epicki i biograficzny) dzieła wskazują jednoznacznie, iż dominantą kompozycyjną utworu będzie skupienie uwagi na jednostce i jej czynach. (Przy czym już od przytoczonego wersu inicjalnego poeta sygnalizuje odejście od arystotelesowskiej koncepcji eposu. Zapowiada co prawda jednego bohatera, ale zapowiada też, że chce przedstawić liczne jego dokonania „w wojnie i pokoju”, a więc nie zamierza poprzestać na „jednej, wielkiej” czynności). Przypominając, zaraz po inwokacji, najpierw w formie syntetycznej, wielkość zasług Władysława oraz obfitość zdarzeń, które zaszły za jego życia, mogących służyć za tworzywo epickie, twórca ostatecznie deklaruje:

O, zaprawdę otwiera wielkie mi się morze  
Do chwał jego niezmiernych, lecz niż się zapuszczę  
W tę to przepaść głęboką, żagiel na dół spuszczę  
I lekuczko od pierwszej popłynę młodości  
Aż do portu dzisiejszej jego dojrzałości.

(w. 102—106)

---

<sup>6</sup> Zob. m.in. L. Szczerbicka-Ślęk: *W kręgu Klio i Kalliope. Staropolska epika historyczna*. Wrocław 1973, s. 63—65, 107—111; M. Kaczmarek: *Epicki kształt...*, s. 53—54, *passim*.

<sup>7</sup> S. Twardowski: *Władysław IV, król polski i szwedzki*. Leszno 1649. Druk. D. Vetter.

Zgodnie z tą zapowiedzią w dalszym ciągu utworu znajdują się elementy typowe dla konstrukcji życiorysowej. I tak najpierw następuje pochwała wysokiego domu, królewskiego urodzenia Władysława Wazy, ze szczególnym wyniesieniem zasług jego ojca, „[...]który mu te lody// Wprzód połamał [...]” (w. 127—128). Narodzinom przyszłego króla towarzyszą niezwykle znaki, a od dzieciństwa przywykał on nie do życia „pieszczonego”, lecz twardego, rycerskiego w towarzystwie Marsa i Bellony. Dalej jest mowa o zdobywaniu przez młodego królewicza wiedzy — niezbędnej fazie wychowania poprzedzającej okres czynów rycerskich:

Pierwej jednak na górę świętą go oderwie  
I uczonej do czasu poruczy Minerwie.  
Bez czego Mars nieukiem [...].

(w. 255—257)

Poeta podkreśla wielostronność kształcenia królewicza. W tym celu kreśli obraz bohatera w szkole muz: Melpomeny, Euterpe, Klio, Uranii, Kaliope, ale i niezastąpionej dla rycerza bogini Diany — nauczycielki myślistwa. Również eksponowana jest biegła znajomość wielu języków obcych przez Władysława, pomimo iż ten we wczesnej młodości odebrał wyłącznie wychowanie w kraju („[...] Tybru nie pijąc// Ni między gdzie górnymi Teutonami żyjąc” — w. 263—264).

Zwrócenie uwagi na wykształcenie bohatera stanowi oczywiście typowy dla biografii składnik, lecz tutaj, w formie rozbudowanej, nabiera specjalnego znaczenia: jest dodatkowym argumentem potwierdzającym wysokie „kompetencje” przyszłego władcy.

Po odnotowaniu najwcześniejszych epizodów z życia postaci tytułowej następuje przerwanie owego toku życiorysowego. Narrator, zwracając się do muzy, kreśli dzieje stosunków polsko-moskiewskich. Do poematu wkracza żywioł historii, niosąc ze sobą naruszenie rygorów biografii. Wraz z rozlegle potraktowaną materią historyczną, w utworze odnotowuje się bowiem zdarzenia, w których bohater nie uczestniczył.

Według Kaczmarka relacjonowanie zdarzeń dziejowych we *Władysławie IV* w ogóle niweczy autorski zamiar uwiecznienia postaci władcy<sup>8</sup>. Zamiarowi temu odpowiadają zaledwie dwa (*III* i *IV*) z pięciu *Punktów* dzieła. W związku z tym warto postawić pytania: Jak dalece w praktyce pisarskiej twórca odchodzi od zadeklarowanego i na początku utworu konsekwentnie realizowanego schematu biograficznego? W jaki sposób przełamuje ów schemat i czym odstępstwo to można motywować?

Wyjdźmy od relacji zachodzących między historią a porządkiem życiorysowym. Otóż zauważyć trzeba, iż wspomniana uprzednio „wstawka” histo-

---

<sup>8</sup> M. Kaczmarek: *Epicki kształt...*, s. 67.

ryczna z dziejów polsko-moskiewskich została jednak bezpośrednio wyprowadzona z toku opowieści biograficznej. Doprowadzając losy młodego królewicza do pewnego momentu w jego życiu, narrator wspomina ważne zdarzenie, które w dodatku świetnie pasowało do pochwalnej prezentacji postaci według toposu *puer senex*:

Gdy za dziwną fortuną, jeszcze niedorosły,  
Na moskiewską północną miał u siebie posły  
Proszące monarchiją [...]

(w. 303—305)

Dopiero po przypomnieniu moskiewskich propozycji objęcia przez Władysława Zygmunta tronu, następuje odwołanie do muzy z prośbą o pomoc w rozwinięciu „zapisu” historycznego, właśnie na temat stosunków polsko-moskiewskich. Biografia zatem stanowi pretekst, ale również uzasadnienie wprowadzenia materii historycznej. Zresztą w odpowiedniej chwili znów na arenę dziejową zostaje wprowadzony bohater — wówczas, gdy sam wyprawia się na wojnę; by dochodzić swych — świeżo nabytych — praw do moskiewskiej korony.

Splatają się tu więc dwa porządki: historyczny i biograficzny. Technikę krzyżowania tych porządków można obserwować w całym utworze: W *Punkcie II* znajduje się dokładny opis konfliktów polsko-tureckich, znaczonych bitwami pod Cecorą i Chocimiem, łącznie z wyjaśnieniem ich przyczyn (dygresja na temat dziejów Wołoszczyzny). Ta obszerna opowieść wiąże się z losami tytułowego bohatera w momencie, gdy ów „z Warszawy się wyprawuje”, by wziąć udział w podchocimskich bojach. Nawet w trzeciej części *Władysława IV*, opisującej podróż królewicza po krajach Europy Zachodniej, a więc niejako z góry zdominowanej przez biografię, pojawiają się dygresje historyczne. Ich zakres oraz częstotliwość występowania skutecznie ograniczają relację z peregrynacji<sup>9</sup>, (a tym samym — nastawienie na prezentację bohatera). Również i w dwóch kolejnych *Punktach* biografia przeplata się z historią.

Rozpoznana tutaj prawidłowość w budowie poematu o Władysławie IV znajduje potwierdzenie w spostrzeżeniu Szczerbickiej-Ślęk: Twardowski „wprowadza obszerne dygresje o charakterze monografii historycznych, gdzie przedstawia dzieje stosunków polsko-moskiewskich, polsko-szwedzkich, polsko-tureckich itd. od początku do opowiadanego zdarzenia biograficznego”<sup>10</sup>. Badaczka widzi w tym odstępstwo od norm struktury życiorysowej. Jednakże — z drugiej strony — zastosowany w utworze mechanizm pewnego synkre-

<sup>9</sup> Por. ibidem, s. 74.

<sup>10</sup> L. Szczerbicka-Ślęk: *W kręgu Klio...*, s. 63.

tyzmu biografii i historii sprawia, że za każdym razem dłuższe czy krótsze dygresje historyczne, zdarzenia, w których Władysław nie brał udziału ze względu na ich odległość w czasie i przestrzeni, w jakimś stopniu dotyczą tytułowego bohatera. Opis tych wydarzeń można nawet — z zastrzeżeniem występujących dysproporcji między tym, co bezpośrednio odnosi się do Władysława, a tym, co należy do sfery historii — postrzegać jako szczególne tło dla pokazania zalet i czynów władcy. Nie bez przyczyny przecież — co zauważa Kaczmarek — większość najbardziej wyeksponowanych ciągów narracyjnych (kampania smoleńska, Chocim, peregrynacja po krajach Zachodu, elekcja i koronacja) wiąże się bezpośrednio z Władysławem Wazą<sup>11</sup>.

W całym poemacie zaznacza się wyraźna dbałość, aby pomimo rozległych wątków historycznych odpowiednio wyeksponować postać bohatera. Dla czego jednak Twardowski — przy całej świadomości wyboru poetyki eposu biograficznego, rezygnuje z czystości jej norm, by posłużyć się techniką łączenia losów jednostki z panoramą dziejów ojczyzny? U podstaw nie mogła leżeć nieudolność artystyczna, bo przecież epik dowiódł konstrukcją *Księcia Wiśniowieckiego Janusza* umiejętności stworzenia „zdyscyplinowanej” struktury biograficznej. Hipotetycznie można stwierdzić, iż o kompozycji *Władysława IV*, jako poematu biograficznego, w ogromnym stopniu zdecydowała postać tytułowego bohatera—władcy. Twardowski zdaje się kreślić jego wizerunek w myśl zasady, że losy króla nierozzerwalnie splatają się z dziejami narodu. Na kartach dzieła kilkakrotnie jest mowa o „wojnach Władysławowych”, podkreśla się zasługi Władysława w budowaniu potęgi Rzeczypospolitej:

Pierwszali młodość jego, dziejeli dawniejsze,  
Te już gaszą zwycięstwa i palmy późniejsze,  
Że kwitnie ta Korona i otchnąwszy w boju  
Granice jej w tak długim zostają pokoju,  
Pola złote rozwiwszy, kto je w krąg obieży,  
Ręki jego to dzieło, jemu to należy.

(s. 2)

Twardowski nie stroni też od należących do topiki pochwały władcy porównań czasów panowania Władysława IV do „wieku złotego”, „wieku saturnowego”. W czasie elekcji zaś tylko królewicz Władysław jest odpowiednim kandydatem na „ojca”, „pasterza” i „stróża” ojczyzny<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> M. Kaczmarek: *Epicki kształt...*, s. 88.

<sup>12</sup> Ten znany sposób idealizacji władcy zastosował m.in. Gall Anonim w *Kronice polskiej*; za pomocą takich samych określeń, chwalił Bolesława Chrobrego.

Zamysł zespolenia historii kraju z losami władcy interesująco dochodzi do głosu w mowie prymasa, wygłoszonej tuż po elekcji Władysława. W mowie tej świeżo obranego króla czyni się spadkobiercą poprzedników, którzy zasiadali na tronie polskim, poczynawszy od Piastów. Tym samym do utworu została wprowadzona jakby druga z kolei retrospekcja genealogiczna. Pierwsza, zamieszczona na początku dzieła, obejmowała — przypomnijmy — wyłącznie przodków rodowych bohatera (tak „po mieczu”, jak i „po kądzieli”). Druga natomiast daje bohaterowi dodatkowy rodowód, wynikający z dziedzictwa władzy. To rodowód nadany jednostce przez historię, mówiący o wyjątkowym z nią związku postaci z racji pełnionych funkcji.

Przytoczone przykłady, pomijając ich oczywisty cel — idealizację bohatera, ilustrują dążenie twórcy do ujmowania losów władcy i dziejów państwa jako pewnej całości. Założenie to mogłoby tłumaczyć wprowadzenie obszer-nych „monografii historycznych” do utworu o charakterze biograficznym. Z tego punktu widzenia przekraczanie norm eposu biograficznego byłoby raczej pozorne i znajdowałoby motywację w celowym zamiarze artystycznym.

Pozostaje podjąć jeszcze jedną kwestię. Otóż ogromny poemat o królu Władysławie nie został dokończony. *Punkt V* (ostatni) doprowadza wydarzenia do roku 1635. Twórca nie kontynuował dzieła, pomijając kilkanaście lat z życia i panowania Wazy. Biografia w swej konstrukcji nie została dopełniona<sup>13</sup>.

Trudno jednoznacznie ustalić, jakie złożyły się na to przyczyny. Z pewnością w dużym stopniu należy brać pod uwagę czynniki pozaliterackie: śmierć króla, a tym samym obawę autora przed brakiem materialnego zabezpieczenia druku; chęć szybkiego wydania utworu — nawet w postaci nie dokończonej — by nadać mu walor aktualności w związku z niedawnym zgonem opiewanego bohatera. A jednocześnie może chodziło tu o świadome zarzucenie zamysłu stworzenia eposu biograficznego? Schemat biograficzny — jakiegokolwiek byłby przyczyny — został jednak „rozsadzony” przez żywioł historii. Być może też, że Twardowski, poeta-ekperymentator, zrezygnował z epopei biograficznej, aby poszukać nowych form ojczystego *heroicum*, będących, zgodnie z programowym założeniem opisu współczesności, najwłaściwszym sposobem ekspresji zmieniającej się rzeczywistości<sup>14</sup>. Wraz z latami panowania Władysława IV skończył się czas względnego poczucia bezpieczeństwa szlacheckiej społeczności, uwikłanej teraz w szybko następujące po sobie zdarzenia dziejowe. Zrodziła się zatem swoista konieczność, by w ramach poetyki

---

<sup>13</sup> W zakończeniu *Punktu V* poeta zapowiada ciąg dalszy dzieła, sygnalizując, iż w następnej części podejmie wątki z prywatnego życia władcy — ślub króla z Cecylią Renatą.

<sup>14</sup> O roli historii w kształtowaniu się twórczej postawy Twardowskiego czyni uwagi M. Kaczmarek: *Epicki kształt...*, s. 66.

narodowego *heroicum* wyrazić właśnie losy zbiorowości, podlegającej działaniu historii. Taką próbę utrwalenia aktualnych zdarzeń stanowi najpóźniejsze z dokonań epickich Twardowskiego — *Wojna domowa*. Tym razem jednak wzór epopei Stacjuszowskiej został zastąpiony modelem eposu Lukana, w związku z czym nie czas życia bohatera organizował dzieło, lecz czas bieżących wydarzeń — czas działań wojennych.

Jak na tym tle rysuje się *Księżę Wiśniowiecki Janusz*? Otóż porównując jedynie ogólne mechanizmy rządzące kolejnymi realizacjami ojczystego *heroicum*, stwierdzić można, że utwór ten stanowi w twórczości Twardowskiego (o czym była mowa w poprzednim rozdziale) „czyste” wcielenie poematu biograficznego. Konstrukcja utworu z całym jej skomplikowaniem została podporządkowana jasno wyznaczonemu celowi — pełnej prezentacji biografii. W dziele o Wiśniowieckim zostały zachowane właściwe, z punktu widzenia kompozycji biograficznej, proporcje między wydarzeniami historycznymi a dziejami jednostki.



## Miejsce poematu *Księgę Wiśniowiecki Janusz* w polskiej literaturze siedemnastowiecznej

Celem niniejszego rozdziału będzie ukazanie niektórych rozwiązań artystycznych, pozwalających widzieć w *Księciu Wiśniowieckim Januszu* dzieło oryginalne, a jednocześnie silnie związane z kulturą literacką swoich czasów. Przedmiotem uwagi staną się siedemnastowieczne utwory biograficzno-heroiczne, w których życiorysowy schemat niekoniecznie musi być dominantą strukturalną. Chodzi bowiem przede wszystkim o przedstawienie „kombinacji” biograficzno-epickich jako pewnego żywiołu, przenikającego z różną siłą do rozmaitych realizacji poetyckich.

Obserwacja wielu różnorodnych utworów, także tych mniej znanych autorów, których muza nie zawsze była wysokiego lotu, pozwala na swoiste „zanurzenie” *Księcia Wiśniowieckiego Janusza* w tworzonym przez te utwory kontekście. Za podstawowe kryterium porządkujące przyjmiemy stopień nasycenia utworów pierwiastkami biograficznymi i heroicznymi. Właśnie badanie intensywności występowania tych pierwiastków jest ważne, by dociec, w jakie i jak dalece zaawansowane wzajemne relacje mogły wchodzić w konkretnym dziele, a także — jakim mechanizmom integracyjnym zostały poddane.



Przyjęcie obserwacji elementów biograficzno-heroicznych w obrębie danego utworu za podstawową zasadę wymaga rozdzielenia materiału badawczego na dwa podstawowe „bloki”: kontekst „bliższy” i kontekst „dalszy”. Do tego ostatniego można zaliczyć poematy (często o mniejszych rozmiarach), w których zespolenie pierwiastka biograficznego z epickim dochodzi do głosu nieraz w stopniu niewielkim, nie stanowiąc ich dominanty strukturalnej i nie decydując także o ich przynależności gatunkowej. Wobec *Księcia Wiśniowieckiego Janusza* lokują się one jako pewien zespół utworów „odległego pokrewieństwa”, stanowiąc właśnie dalszy kontekst interpretacyjny.

Wśród tak wstępnie scharakteryzowanych utworów kontekstu „dalszego” można wyodrębnić grupę miniatur biograficzno-heroicznych. Łącząc pierwiastki życiorysowe z epickimi, kryją one w sobie potencjalność rozwinięcia wskazanych elementów w bohaterski poemat biograficzny. Struktura biograficzno-heroiczna pojawia się jakby w formie załączkowej, podlegając innej — mniej lub bardziej wyrazistej — nadrzędnej jednostce gatunkowej.

Tego typu rozwiązania występują na przykład w utworze Szymona Ślaskiego pt. *Pamiętka albo kolumny nieśmiertelności* [...] *Janowi Karolowi Chodkiewiczowi* [...] *i cnemu rycerstwu* [...]. *Z zwycięstwa* [...] *pod Kircholmem otrzymanego* (b.m.r.). Z punktu widzenia genologicznego jest to epinicion o interesującej budowie. Twórca sięgnął bowiem po pomysł stworzenia iluzji paralelnego współlistnienia przekazu literackiego ze sztuką architektoniczną<sup>1</sup>, czyniąc jednostką kompozycyjną owe tytułowe, składające się na epigramatyczny cykl, „kolumny”. Pierwsza z nich — najdłuższa — została poświęcona wodzowi spod Kircholmu, zaś pozostałe — innym rycerzom biorącym udział w bitwie.

Najwyraźniej piętno struktury biograficzno-epickiej odcisnęło się na fragmentach dotyczących Chodkiewicza. Jego osoba zdecydowanie wysuwa się na plan pierwszy: począwszy od rozbudowanej formuły tytułowej, przez dedykację, po pierwszą i najdłuższą „kolumnę”. I tak w dedykacji skierowanej do hetmana poeta wyraża przekonanie o konieczności utrwalenia „cnót” i „spraw” adresata. Zaraz jednak deklaruje ograniczenie dzieła do opisanie „inflanckich bojów”, co będzie — według niego — wyrazem idealnego zespolenia „Marsa z muzą”, którzy „[...] godni jednakowej chęci// Oboje nieprzeżycie są w ludzkiej pamięci” (k. tyt. *verso*). Zapowiedziany więc został

---

<sup>1</sup> Spostrzeżenia na temat popularności i różnorodności sposobów nawiązywania w literaturze staropolskiej do „świata zjawisk wizualnych” zob. H. Dziechcińska: *Parawizualność literatury staropolskiej jako element ówczesnej kultury*. W: *Słowo i obraz. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk. Nieborów 29 września—1 października 1977 r.* Warszawa 1982, s. 97—112.

heroiczny przedmiot narracji: opis bitwy i czyny rycerza. Jednakże zamiast epickiej opowieści o samej bitwie i roli, jaką odgrywał w niej Chodkiewicz, w utworze odnaleźć można jedynie pochwalny portret wodza. Składa się nań już wstępna charakterystyka jego rycerskich cnót, wprowadzona do tytułu następującymi określeniami: „miłośnik Rzeczypospolitej”, „pogromiciel nieprzyjaciół”, „czujny obrońca i stróż ojczyzny”, „dobry hetman”, „dobry żołnierz”.

W *Kolumnie I* laudacja jest kontynuowana według zasad, w których dźwięczy dalekie echo schematu biograficznego. Postawę Chodkiewicza ukształtowali Mars „żelazny”, Pallas, która go w „mądry rozum wzbogaciła”, i Sława — dawczyni nieśmiertelności. Dalej narrator ogólnie przypomina „przodków przesławnych” hetmana i równie syntetycznie — jego dotychczasowe czyny: w „Multaniech zabawy”, wyzwalanie z jasyru brańców, wygrana pod Kircholmem. Następnym punktem tak konstruowanej pochwały jest podsumowanie cnót bohatera, zamykające się w formule *fortitudo et sapientia*<sup>2</sup>. Po czym narrator w imieniu zbiorowości wyraża hetmanowi wdzięczność za jego działania na rzecz ojczyzny.

Oczywiście w omawianej *Kolumnie I* trzeba widzieć zaledwie szkic biograficzny i refleksy struktury biograficzno-epickiej. Dochodzą tu co prawda do głosu pewne elementy biografii heroicznej (wspomnienie rycerskich przodków, heroicznych zasług i cnót bohatera), ale wyraźnie brak ich rozwinięcia. Twórca posłużył się nimi jako konwencjonalnymi sposobami pochwały postaci. Zaś autorska zapowiedź wyboru postawy epickiej („Mars” i „muza”) i deklarowana konieczność utrwalania w poezji biograficznych „spraw” hetmana nie znalazły potwierdzenia w utworze sprowadzając się do obietnicy na wyrost.

Kolejny przypadek zastosowania elementów życiorysowych i heroicznych pojawia się w utworze Grzegorza Sochowicza pt. *Smutna kamoena na żałobny dzień pogrzebu [...] Jana z Grylewa Grylewskiego* (b.m. 1620). Tym razem przypomnienie przebiegu życia jednostki przybrało formę nieco bardziej rozbudowaną. Po ogólnej pochwalie cnót zmarłego następuje wzmianka o jego młodości spędzonej na nauce („Nauki za młodu takeś odprawował// Rowienik każdy żeć się zadziwował”) i zmaganiach wojennych. Dalej jest mowa o czynach „statecznego wieku” oraz o rycerskich zasługach całego domu Grylewskich. W odróżnieniu od *Pamiętki albo kolumn...*, z tego tekstu wyłania się nieco pełniejsza sylwetka bohatera, ukazana bardziej wielostronnie — „w wojnie i w pokoju”. Brak tu natomiast — w zestawieniu z utworem Ślaskiego — przedstawienia odautorskich założeń epickich.

---

<sup>2</sup> Topos ten i jego odmiany szeroko omówił E. R. Curtius: *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Tłum. i oprac. A. Borowski. Kraków 1997, s. 182–187.

Utwór determinuje perspektywa żałobna. Biografię Grylewskiego poprzedza wywód o ulotności życia ludzkiego i wszechwładzy śmierci — „czującej tyranki”. Wśród wielu wybitnych zmarłych, przypominanych przez autora zgodnie z toposem *ubi sunt*, znajduje się także Grylewski, również ciągle „żywy” dzięki zdobytej sławie:

Zmarłeś: lecz sława między ludźmi żywa.  
Żywe postęпки, któremi ty lata  
Zdobiełeś, pięknie zażywając świata.

(k. 3 verso)

To właśnie śmierć bohatera stanowi pretekst i uzasadnienie odtworzenia faktów z jego życia. W nich bowiem kryje się odpowiedź na pytanie, dlaczego zmarły zasłużył sobie na przetrwanie w ludzkiej pamięci. Podjęcie schematu życiorysowego wypływa więc z funeralnego charakteru utworu.

Perspektywa żałobna wyznacza też miejsce biografii w utworze. Przybrała ona stosunkowo spójną i zamkniętą całość (od wzmianek na temat młodości po deklarację wyrażającą autorskie przekonanie o nieśmiertelnej sławie bohatera) z rzadką przerywaną zwrotami do zmarłego i refleksjami dotyczącymi śmierci. Dopiero po zamknięciu fragmentu życiorysowego utwór dopełniły nowe części, opatrzone wymownymi śródtytułami: *Prosopopeja [...] Piotra Grylewskiego nad synem zmarłym; Apostrofe zmarłego syna do ojca pozostałego i do małżonki swojej; Epitańium oraz Drugie [epitańium]*.

Biografia została tu zatem obudowana tekstami o ściśle funeralnej tematyce i tym samym umieszczona w cyklu żałobnym, który współtworzy. Natomiast pierwiastki heroiczne upodrzedniono jako element składowy budowanej biografii zmarłego (informacje o epizodach wojennych, podkreślanie rycerskich tradycji rodu, kult sławy rycerskiej). Nie została jednak podjęta próba ich obszerniejszego rozwinięcia. W związku z tym bohater nie jest prezentowany w bezpośrednim działaniu i w utworze dominuje statyczne ujęcie portretowe postaci.

W dość podobny sposób funkcjonuje konstrukcja biograficzna w utworach żałobnych Jana Karola Dachnowskiego, jak: *Pamiętka żałobna przy pogrzebie [...] Pawła z Działyńskiego...* (b.m. 1643); *Pogrzebowa żałoba po śmierci Jana Werdy* (b.m.r.); *Żałobny rytym na pogrzeb [...] Mikołaja Wejhera* (Toruń b.r.).

Ze względu na duże podobieństwo strukturalne wszystkich wymienionych dzieł Dachnowskiego posłużmy się przykładem *Pamiętki żałobnej przy pogrzebie [...] Działyńskiego*. I tak w przedmowie skierowanej do żony zmarłego twórca sygnalizuje cel, jaki przyświecał jego pracy: wspominać „śmierć człeka wielkiego” i opisywać jego „wspaniałe dzielności”. Opisu „dzielności” dokonał autor, posługując się klasycznym schematem życiorysowym, w ramy

którego zamknął informacje o rodzie bohatera, rodzicach, dworskiej młodości, udziale w potyczkach wojennych, by przejść do charakterystyki jego cnót. W ten sposób powstał pełny obraz życia Działyńskiego, któremu poeta nadał kształt niewielkiego (170 wersów) „poematu” biograficznego, ujętego w klamrę żałobną (na początku podano datę i miejsce śmierci, na końcu wyraża się żal po zgonie tak wybitnej jednostki).

Na tym jednak utwór się nie kończy. Otóż po relacji z życia bohatera następuje cały szereg łacińskich sentencji na temat śmierci i ich polskich parafraz, a także wierszy (mniejszych lub większych rozmiarów), zazwyczaj inspirowanych owymi sentencjami. Pomiędzy te drobne teksty zostały dodatkowo wplecione krótkie wyodrębnione fragmenty poetyckie, dające przegląd cnót i ról społecznych pełnionych przez zmarłego z ciągu życia.

Jak zatem widać w cyklu żałobnym Dachnowskiego biografia funkcjonuje w sposób dwojaki: raz jako spójna, zamknięta całość „poematowa”, zbudowana na kanwie schematu życiorysowego; po wtóre — w formie „rozpisanej” na szereg drobnych wierszy.

Niemal identyczną kompozycję mają pozostałe z wymienionych utworów Dachnowskiego. Schemat biograficzny wprawdzie osiąga w nich różny stopień uszczegółowienia i występuje rozmaite przemieszanie porządku chronologicznego z rolami społecznymi pełnionymi przez bohatera, to jednak za każdym razem właśnie zwarty „poemat” biograficzny zajmuje centralną pozycję w utworze. O spójności tych „poematów” życiorysowych i ich odrębnym miejscu w dziele decyduje też jednolite metrum (11- i 13-zgłoskowce).

W utworach Dachnowskiego do wyodrębnionych „poematów” biograficznych przenikają również elementy struktury eposu. Funkcjonują one przede wszystkim jako komponenty kreacji postaci: podkreślanie wojennych zasług bohatera; niekiedy dokładniejszy opis wybranego epizodu batalistycznego; kult rycerskiej sławy i rycerskich przodków.

Interesująco zespolenie trzech elementów: funeralnego, biograficznego i epickiego ujawnia się w wypowiedziach metaliterackich, zawartych w omawianych wierszach:

Stratę wielkiego w Prusiech senatora  
Moja żałobna brzmieć będzie bandora.  
Jego cne sprawy i nieścigłe cnoty,  
Krwawe fatygi i marsowe poty  
(*Żałobny rytm...*, k. A<sub>2</sub>);

a także:

Wielkiego męża sprawy, który zasiadł w niebie  
Dziś ogłaszać zamysłam przy smutnym pogrzebie.  
(*Pogrzebowa żałoba...*, k. A<sub>3</sub>)

Niewątpliwie jednak należy stwierdzić, iż zarówno elementy biograficzne, jak i stosunkowo słabo zaznaczone pierwiastki epickie, są całkowicie upodrzednione wobec struktury funeralnej. To poetyka żałobna uruchamia na własny użytek mechanizmy biograficzne i epickie tylko w takim stopniu, w jakim mogą służyć ukazaniu wielkości straty i laudacji zmarłego.

Ciekawy sposób zastosowania schematu biograficznego może zachodzić wówczas, gdy zostanie on wykorzystany również do konstrukcji fragmentu dzieła określonego przez czynniki epickie. Przypadek taki daje się zaobserwować w *Classicum nieśmiertelnej sławy...* (Kraków 1674) Samuela Leszczyńskiego, poemacie epickim inspirowanym zwycięstwem chocimskim w 1673 roku.

W utworze tym pojawia się niezbyt obszerny (150 wersów na całość liczącą 2000 wierszy) życiorys Jana Sobieskiego, zwracający uwagę i usytuowaniem na końcu dzieła, i odmiennością zorganizowania, właśnie według rygorów biografii rycerskiej. Narrator informuje o pochodzeniu bohatera, jego wychowaniu w kulcie heroizmu, wykształceniu (głównie wojskowym), pierwszych zmaganiach rycerskich („krwawe prymicie” pod Zborowem) i udziale w kolejnych kampaniach wojskowych. Uporządkowaną chronologicznie relację życiorysową dopełnia następnie charakterystyka cnót Sobieskiego.

Żaden z innych bohaterów występujących w poemacie nie został uhonorowany przypomnieniem jego życia w tak pełnej i regularnej formie, chociaż okazji do tego twórcy nie brakowało. Ogromną bowiem część dzieła (około 1200 wersów) zajmuje alegoryczny opis Domu Sławy. W jego wnętrzu znajdują się, utrwalone w różnej formie plastycznej, wizerunki bohaterów: antycznych i nowożytnych, obcych i rodzimych. Niektórzy z nich zatrzymują uwagę narratora na dłużej, czasem nawet — jak w przypadku Samuela Koreckiego — poświęca im tyle samo miejsca, co Sobieskiemu. Jednak w wizerunkach tych wyraźnie brakuje systematycznego ujęcia biograficznego.

Pełnych wizerunków postaci brakuje także, tym razem ze względów kompozycyjnych, we fragmentach utworu, w których narrator od opisu Domu Sławy przechodzi do relacji z przebiegu bitwy chocimskiej. Wprowadzenie dłuższych wywodów biograficznych niewątpliwie musiałoby zniszczyć zamiar dynamicznego opisu zmagających wojennych. Choć i tym razem twórca nie stroni od wymienienia nazwisk możliwie jak największej liczby walczących.

Właśnie po relacji z bitwy następuje wieńcząca dzieło wspomniana opowieść biograficzna o zasługach Sobieskiego jako hetmana. Oczywiście nasuwa się tu wątpliwość, czy umieszczenie odmiennie zbudowanej części na końcu utworu nie jest zabiegiem sztucznym, obliczonym wyłącznie na pochwałę bohatera, bez względu na zaburzenie kształtu artystycznej całości. Tym bardziej że na planie przedstawionym motywacja wprowadzenia struk-

tury biograficznej nie jest zbyt przekonująca — biografię Sobieskiego wygłasza w formie mowy upersonifikowana Sława, gratulując hetmanowi zwycięstwa.

Wydać się jednak, że z punktu widzenia myśli przewodniej utworu oraz kształtu artystycznego zarówno sama struktura życiorysowa, jak i jej miejsce w poemacie mają pełne uzasadnienie. Jak już uprzednio zasygnalizowano, narrator w swoisty sposób kontempluje tutaj wszelkie przejawy bohaterstwa w przeszłości (opis Domu Sławy) i współcześnie (bitwa chocimska). Jednak wśród mnóstwa heroicznych przykładów ginie właściwie postać Sobieskiego. Tymczasem to on, dowodzący bitwą, a więc wydarzeniem, ze względu na które została podjęta czynność opowiadania, zasługiwał na szczególne wyróżnienie. Dlatego też przypomnienie życia hetmana — jest rodzajem pewnego uzupełnienia, mającego na celu wyeksponowanie postaci wodza.

Ponadto biografia Sobieskiego pełni w poemacie funkcję swoistej syntezy wszystkich dotychczas wymienionych przykładów idei bohaterstwa. W tym sensie konstrukcję całego dzieła można by porównać, *mutatis mutandis*, do figury sumacji. W linearnym porządku dzieła twórca mnoży kolejne przykłady heroizmu, które, narastając, osiągają punkt kulminacyjny w postaci najdoskonalszej (a więc zasługującej na pełną prezentację) — biografii idealnej bohatera. W ten sposób poeta osiąga efekt panegirycznej pointy: zasługi wszystkich uczestników bitwy odzwierciedlają się w osobie ich wodza.

*Classicum...* Leszczyńskiego — to ciekawy przykład ilustrujący możliwość zespolenia struktury epickiej i biograficznej. Oczywiście tylko pewien fragment utworu (właśnie biografia Sobieskiego) wykazuje cechy wspólne obu struktur. Można więc zaobserwować, w jaki sposób urywek zachowujący pewną odrębność na tle dzieła (wynikającą z uporządkowania biograficznego) jednocześnie ściśle integruje się z całością. Co więcej, wpływa na urozmaicenie i wzbogacenie kształtu artystycznego nadrzędnej struktury poematowej.

Czynnikiem, który wyróżnia *Classicum...* od wcześniej omówionych utworów (Sochowicza i Dachnowskiego) jest charakter wpisanych w nie biografii. U Sochowicza i Dachnowskiego biografię determinowała perspektywa żałobna. W tym sensie też prezentuje ona typ biografii zamkniętej — od narodzin po śmierć. Jednakże ten rodzaj „zamknięcia” (wyznaczony śmiercią bohatera) nie jest tożsamy z kompozycją zamkniętą w sensie formalnym, polegającą na wykorzystaniu i rozbudowaniu wszystkich elementów schematu życiorysowego. Inaczej w poemacie Leszczyńskiego. Tu biograficzne przypomnienie dotyczy osoby żyjącej. Ma zatem charakter otwarty z wyraźną projekcją przyszłości (życiorys Sobieskiego wieńczy zapowiedź jego dalszych spodziewanych triumfów). Natomiast z punktu widzenia formalnego doszło tu

(przeciwnie niż u Sochowicza i Dachnowskiego) do pełniejszej i bardziej konsekwentnej realizacji schematu biograficznego, w dodatku zespolonego bardzo mocno z elementami epickimi.

Obserwacja wymienionych wyżej tekstów skłania do jeszcze jednego wniosku. Otóż występujące w tych utworach fragmenty biograficzne łączy to, iż są to biografie „skupione”: nie podlegają zbyt daleko idącemu „rozrzuconiu” w obrębie dzieła, lecz tworzą jakąś wyodrębnioną część biograficzną (z wyjątkiem *Pamiętki albo kolumn...* Ślaskiego, gdzie obecność układu życiorysowego jest zaledwie zasygnalizowana). Obok tej „skupionej” biografii heroicznej można jednak wyróżnić typ biografii „rozproszonej”. Sytuacja taka istnieje w utworze Jana Achacego Kmity pt. *Akatergaston, to jest utracenie ozdoby ciała żywego Spytki Stanisława Faliboga* (Kraków b.r.)<sup>3</sup>. Jest to cykl żałobny składający się z ośmiu neniei, z dołączonym na końcu nagrobkiem. I tutaj poeta posłużył się schematem życiorysowym w celu przypomnienia sylwetki zmarłego w 1622 roku żołnierza. Jednakże życie Spytki Faliboga nie zostało „skupione” w całość w jednym z utworów cyklu.

Biografię bohatera wpisał twórca zasadniczo w dwie nenie: II i V. Druga traktuje o wczesnym etapie życia zmarłego: wspomina się o dzieciństwie, dworskiej młodości i pierwszych szlifach żołnierskich, co znajduje pewną kontynuację w ogólnej, nie popartej bliższymi szczegółami biograficznymi, pochwalę męstwa Faliboga w *Nenii III*. Z kolei *Nenia V*, najdłuższa, to ciąg dalszy biograficznej opowieści, obfitującej w opisy rycerskich dokonań bohatera na wielu polach bitew (kampania smoleńska, moskiewska) za czasów Zygmunta III Wazy. Relacja ta kończy się opisem żalu po śmierci Faliboga i podkreśleniem jego zasług.

W cyklu żałobnym Kmity daje się zauważyć, że poszczególne elementy schematu biograficznego zostały uporządkowane chronologicznie. Informacje z *Nenii II* na temat wczesnego okresu życia bohatera zostają dopełnione w *Nenii V* epicką relacją o jego losach w wieku dojrzałym. Ponadto w przedostatnim utworze cyklu znajduje się informacja o okolicznościach śmierci, co stanowi zamknięcie wątku biograficznego. Porządek linearny dzieła pokrywa się zatem z następstwem czasowym prezentowanego życiorysu. W ramach tego jednak następuje jednoczesne „rozerwanie” łańcucha biograficznego: nenie o charakterze życiorysowym są obudowane klamrą funeralną, a w dodatku poprzedzielane neniemi o tematyce uniwersalnej — eschatologicznej. Tym samym schemat życiorysowy nie realizuje się — jak w poprzednio omówionych utworach — w postaci jednej, mającej osobne miejsce w cyklu, całości kompozycyjnej. Zamiast tego występują tu dwa

---

<sup>3</sup> Utwór ukazał się anonimowo. Autorstwo Jana Achacego Kmity podaje K. Estreicher: *Bibliografia polska*. T. 8. Kraków 1882, s. 179.



„bloki” biograficzne (*Nenie II i V*), z drobniejszymi dopowiedzeniami wpisanymi w pozostałe nenie.

Dodać trzeba, iż w neniach biograficznych zaznaczyła się także obecność pierwiastków epickich: przede wszystkim w rycerskim ukształtowaniu postaci (na przykład dokładny opis czynów Faliboga pod Smoleńskiem); na płaszczyźnie narracji (wezwanie do muzy w *Nenii V* — „Muzy wspomnij”; dominacja funkcji informacyjno-przedstawiającej); w warstwie stylistycznej i wersyfikacyjnej (porównania homeryckie, teriomorfizmy; użycie 13-zgłoskowca).

*Akatergaston* zatem — to kolejny przykład funkcjonowania elementów biograficzno-heroicznych w utworze nieepopeicznym<sup>4</sup>. Utwór ten reprezentuje typ struktury biograficzno-heroicznej „rozproszonej”, przy czym stopień owego „rozproszenia” nie przybrał tu skrajnej postaci. W wielu utworach bowiem poszczególne segmenty struktury biograficzno-heroicznej były porozrzucane w różnych miejscach danego dzieła bez zachowania właściwej kolejności. Tworzyły wówczas bądź bardziej rozbudowane obrazy biograficzne, bądź występowały w formie „okruchów” życiorysowych — choć na ich podstawie można by odtworzyć nawet pełną biografię danej postaci. Z taką techniką radykalnego „rozproszenia” schematu biograficznego spotykamy się między innymi w *Głosie tureckich i inflanckich wojen o sławnej pamięci Janie Karolu Chodkiewiczu* (b.m. 1640) Franciszka Małkota<sup>5</sup>.

Obok utworów, w których zastosowano technikę biografii „rozproszonej” lub „skupionej” (wypełniającej — przypomnijmy — tylko fragment dzieła), można wyróżnić i takie, w których schemat życiorysowy nadaje kształt całemu dziełu, decydując w dużym stopniu o jego kompozycyjnym uporządkowaniu. Dotyczy to przede wszystkim utworów żałobnych, nawiązujących do tradycji epicedium retoryczno-epickiego. Na tego typu teksty funeralne wskazała

---

<sup>4</sup> *Akatergaston*... potraktować można — za Teresą Banasiową — jako realizację trenu rycerskiego. Z rozpoznania tej autorki wynika, że elementy biograficzne dość często występowały w rycerskiej odmianie trenu, łącząc się w dodatku — ze względu na temat — z pierwiastkami heroicznymi (zob. T. Banasiowa: *Odmiany gatunkowe trenów w poezji polskiej wczesnego baroku*. Maszynopis rozprawy doktorskiej napisanej pod kierunkiem Jana Malickiego, obronionej na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach w 1994 roku. Trenom rycerskim został tu poświęcony odrębny — udostępniony mi przez autorkę — rozdział rozprawy. Eadem: *„Pamiętka Trenami wyrażona...” Wespazjana Kochowskiego sarmackim gatunkiem trenu rycerskiego*. W: *Staropolskie teksty i konteksty*. Red. J. Malicki. T. 2. Katowice 1994, s. 102—116.

<sup>5</sup> Rozważania na temat kolejnych edycji tekstu, jego autorstwa — zob. L. Szczerbicka-Ślęk: *Duma staropolska. Z dziejów poezji melicznej*. Wrocław 1964, s. 71—79. Należy dodać, że — według ustaleń tejże badaczki — niektóre dумы (np. *Pamiętka [...] Mikołajowi Maciejowskiemu*) także opierały się na „porządku wyznaczonym przez kolejność zdarzeń biograficznych” wyeksponowaniem zalet rycerskich danej postaci (ibidem, s. 114—115; s. 57). Tak więc i w dumach — w pewnym zakresie — dochodziło do zespolenia pierwiastków heroicznych i biograficznych.

Ludwika Ślękowa, przytaczając między innymi przykład *Wierszy żalobliwych a przy tym statecznie acz krótko opisujących żywot i sprawy [...] Jana hrabi na Ostrorogu* (Toruń 1583) Jana Rybińskiego<sup>6</sup>.

Obok wymienionych przez tę badaczkę utworów o strukturze epicedium retoryczno-epickiego, można by do nich jeszcze zaliczyć następujące tytuły: *Łzy smutne [...] po zeszcii [...] Jana Zamoyskiego* (Kraków 1605) Stanisława Grochowskiego; *Żaloba na żalosne zeszcie pana Jana Sariusza Zamoyskiego* (Kraków 1606) Pawła Zapartowicza; *Sława potomna [...] Rafała hrabie z Leszna* (b.m. 1636) Macieja Głoskowskiego. We wszystkich tych dziełach właśnie biografia tytułowa bohaterów stanowi dominantę tematyczną, a realizacja schematu biograficznego wyraźnie określa ukształtowanie kompozycyjne.

W utworach tych wprowadzenie schematu biograficznego jest uzasadnione koniecznością przypomnienia losów omawianej postaci. Koniecznością wynikającą z określonych okoliczności: jej śmierć (jako jednostki wyjątkowej) wymagała utrwalenia przebiegu życia w słowie pisanym, aby zostawić „pamiętkę” potomnym; obrzędy pogrzebowe służyły uświadomieniu uczestnikom ceremonii, kogo tak naprawdę oplakują („Komuż wždy ostateczną posługę czynimy?// Kogoż ludzie szlachetni z płaczem szladujemy?” — *Żaloba...*, k. B *lico*).

Pozostajemy tutaj zatem w kręgu poetyki epicedium, która przytoczenie życiorysu zmarłego podporządkowywała jego laudacji, nadając mu często wyraźne przesłanie parenetyczne. Osadzony w ramach tych konwencji schemat życiorysowy mógł przybierać nieraz dość rozbudowaną i obfitującą w szczegóły konkretyzację.

Zamiar dokładnego opisu życia bohatera został wyraźnie zasygnalizowany przez autora *Żaloby*:

Naprzód że był szczęśliwym w rodzeniu dowiodę  
Jan Zamoyski, przy czym dzieciństwo wywiodę.  
Z nauką, z obyczajami pokażę młodzińca,  
W statku i w biegłości bez miary, bez końca.  
Mężem będąc, co czynił tam zaraz poznać  
I starość doskonałą tudzież przeczytacie.

(*Żaloba...*, k. B *verso*)

Istotnie, przez większą część utworu (około 800 wersów; całość — to około 1200 wierszy) śledzimy biografię Zamoyskiego, nakreśloną wręcz z detalami (na przykład zachowanie się w szkole, postępy w gramatyce).

---

<sup>6</sup> L. Ślęk owa: *Muza domowa. Okolicznościowa poezja rodzinna czasów renesansu i baroku*. Wrocław 1991, s. 125.

Twórca zachował w zasadzie również zadeklarowany porządek kompozycyjny: początkowo zdecydowanie dominuje układ chronologiczny, choć pod koniec miesza się on z prezentacją życia według „cnót” i „zasług”.

Część biograficzna utworu kończy się wraz z informacją o śmierci hetmana, po której następuje lamentacja. Do opłakiwania zmarłego narrator nawołuje najbliższych — żonę i syna, dalej — krewnych, personifikowaną Ojczyznę, senat, szlachtę, żołnierstwo, na końcu nawet poszczególne ziemie Rzeczypospolitej (między innymi Mazowsze, Podlasie), wreszcie — klasztory, starostwa i folwarki. Oczywiście i w tej części wylicza się zasługi Zamoyskiego w stosunku do opłakujących go.

Podobne dążenie do pełnego opisania życia bohaterów daje się zauważyć także w pozostałych wymienionych tu utworach spod znaku epicedium retoryczno-epickiego, choć stopień uszczegółowienia tematu może być różny (najwyższy — w utworach Zapartowicza i Grochowskiego). W prezentacji losów postaci przeważa zazwyczaj układ chronologiczny, ale i ten jest uzupełniany (lub przeplatany) opisem cnót i ról społecznych, niejako wyabstrahowanych poza następstwo czasowe. Różne natomiast mogą być proporcje między relacjami z kolejnych etapów w życiu jednostki. W omawianych tekstach (wyjątkiem *Żaloba...* Zapartowicza) eksponuje się rzecz jasna wiek dojrzały bohaterów, obfitujący w heroiczne czyny. Przy czym opis tych czynów nie wiąże się zazwyczaj z rozwinięciem epickiej akcji, generalnie bardzo słabo zaznaczającej się w omawianym materiale literackim.

W związku z tym, że w rozpatrywanej grupie utworów obecność schematu biograficznego jest całkowicie uzależniona od perspektywy funeralnej, poeta-narrator nie stawia sobie w ogóle zadań epickich. Podejmuje on przede wszystkim czynności żałobnika, identyfikującego się z lamentującą zbiorowością<sup>7</sup>. Sygnałem takiej postawy jest szczególnie sposób wykorzystania toposu muzy. Jeśli muzy zostaną przywołane — to będą to muzy—płaczki, opłakujące swojego „wychowanka” (*Żaloba...*, *Łzy smutne...*), a nie muzy—opiekunki poezji epickiej.

Niewątpliwie natomiast pierwiastki epickie kryją się tutaj w sposobie opisu postaci, zgodnej z regułami konstruowania bohaterów „wysokich”. Bohaterowie są ukazywani głównie jako osoby publiczne, a repertuar ich zatrudnień jest prezentowany możliwie szeroko. Mogą to więc być jednocześnie waleczni rycerze i dowódcy, królewscy doradcy i ludzie dworu. Z reguły wizerunek postaci ogniskuje się wokół toposu *fortitudo* — *sapientia*. Ideał sugerowany przez ten topos najwyraźniej został sformułowany w odniesieniu do Zamoyskiego:

---

<sup>7</sup> Por. ibidem, s. 136.

A nikt nam do tych czasów nie pokazał tego,  
Co on Pan z tych dwu rzeczy miał znakomitszego:  
Czy lepszy był z buławą i z dzielną kopiją,  
Czy lepiej umiał pismo i filozofiją.

(*Łzy smutne...*, s. 10 verso)

Przy czym ciekawe, że w owym — możliwie wszechstronnym wizerunku „człowieka publicznego” — eksponowano jednak przede wszystkim jego zasługi na polu bitwy, umiejętności wojskowe, tworząc typ rycerza. Czyniono tak nawet wówczas, gdy bohaterowie znacznie większe sukcesy odnosili w innych dziedzinach życia publicznego (przykładem — Rafał Leszczyński w *Sławie potomnej...*).

Rozpatrywana grupa utworów nawiązujących do konwencji epicedium retoryczno-epickiego stanowi ważny przykład funkcjonowania żywiołu biograficznego jako czynnika współtworzącego określoną strukturę literacką. Utwory te wykazują bardzo duży stopień „nasycenia” elementami biograficznymi. Odtworzenie bowiem pełnej biografii bohatera jest głównym tematem dzieła. Pierwiastki życiorysowe przenikają także partie lamentacyjne (przyjmują wówczas zazwyczaj porządek według „cnót” i „zasług”). Biografia funkcjonuje tu zatem nieco odmiennie niż w przypadkach wcześniej omówionych utworów kontekstu „dalszego”, gdzie przybierała formę „rozproszoną” lub — co najwyżej — organizowała jedynie fragment całości.

Niemniej jednak i tutaj biografia nie jest równoprawnym współkomponentem dzieła: jest bowiem podporządkowana wyznacznikom poetyki utworu żałobnego. Wiązać z tym należy między innymi brak jednolitego uporządkowania biografii: zazwyczaj wprowadzany początkowo regularny schemat biograficzny (z zachowaniem chronologii zdarzeń) może mieszać się z katalogiem cech i zasług postaci.

W omówionych utworach spod znaku epicedium retorycznego zdecydowanie słabo rysuje się natomiast obecność pierwiastków heroicznych, brakuje ich epickiego rozwinięcia. W niektórych przypadkach zadecydowały o tym po prostu niewielkie rozmiary danego tekstu<sup>8</sup> (*Sława...* — około 360 wierszy); w nieco dłuższych formach — prymat poetyki funeralnej, uniemożliwiający pełne epickie „przetworzenie” materiału biograficznego. Podobne wnioski nasuwają się w odniesieniu do wszystkich omówionych utworów kontekstu „dalszego”. Najczęściej epickość sprowadza się w nich do konstrukcji postaci, mającej na celu pochwałę i jej uwznioślenie. Niemniej jednak utwory zaliczone do tego kontekstu są ważne z punktu widzenia niniejszych obserwacji. Przede wszystkim świadczą o pewnej popularności zestawiania pierwiastków biograficznych i heroicznych w utworach należących do różnych gatunków

---

<sup>8</sup> Na znaczenie rozmiarów utworu dla jego rozwinięcia epickiego zwraca uwagę E. R. Curtius: *Literatura europejska...*, s. 176.

literackich (na przykład nenia, epinicion, duma). Warto także odnotować częste zdeterminowanie elementów konstrukcji biograficzno-epickiej przez perspektywę żałobną. Oczywiście — co należy mocno podkreślić — w utworach kontekstu „dalszego” nie można mówić o pełnej, rozwiniętej i samodzielnej realizacji struktury biograficzno-epickiej. Zazwyczaj znaczną przewagę mają czynniki życiorysowe nad epickimi. I właśnie ta różnorodność konkretyzacji elementów biograficznych zwraca tutaj uwagę.

## Kontekst „bliższy”

W utworach kontekstu „dalszego” dała się zaobserwować jednoczesna obecność w dziele **pierwiastków epickich i elementów biograficznych**, z wyraźną przewagą tych drugich. Natomiast w dziełach zaklasyfikowanych na użytek niniejszej pracy do kontekstu „bliższego” elementy biograficzne i epickie wykazują dużo wyższy stopień rozwinięcia i skomplikowania we wzajemnych relacjach. Zderzenie konwencji epickich i życiorysowych tworzy w nich nową jakość, o wiele bliższą strukturze *Księcia Wiśniowieckiego Janusza*.

Przedmiotem obserwacji będzie tym razem pięć tekstów: *Chwały Zygmunta Augusta...* Krzysztofa Okunia (Kraków 1609); dwa anonimowe (mimo wątpliwości Estreichera<sup>9</sup>) utwory, pióra tego samego autora: *Katafalk rycerski* [...] *Mikołajowi z Dambrowice Firlejowi* (b.m.r.) oraz *Pamiętka wiecznej sławy* [...] *Andrzeja z Dambrowice Firleja* (b.m.r.); *Żalсна postać Korony Polskiej...* (Kraków 1659) Walentego Odymalskiego i *Pieśni nabożne* (a właściwie tylko *Pieśń VII* z części trzeciej zatytułowanej *Świat górny...*, wydanej w Krakowie w 1700 roku) Remigiusza Suszyckiego.

Przyjrzyjmy się więc tym utworom właśnie pod kątem wykorzystania w nich elementów epickich i biograficznych. Od strony formalnej odznaczają się one większymi rozmiarami (od 1200 wersów — *Pieśń VII* z części trzeciej *Pieśni nabożnych*, po 2200 wierszy — *Katafalk rycerski*), jak również dłuższymi miarami wierszowymi (są tu 11- i 13-zgłoskowce), w jednym wypadku zaś (*Żalсна postać...*) została zastosowana oktawa. Taki wersyfikacyjny kształt utworów — to pierwszy ślad pewnego „epickiego ośmielenia”. Potwierdzeniem są deklaracje zawarte w ekspozycjach do poszczególnych dzieł, w których autorzy zdradzają wyraźnie zamiary epeiczne. Dzieła rozpoczynają się od wezwań do Apollina („Ratuj Febe, ty, któryś przed dawnymi laty// Zacnych cne bohaterów śpiewał [...]” — *Katafalk...*, s. 1) oraz „panien z Helikona”,

---

<sup>9</sup> W kwestii autorstwa obu tych utworów zob. K. Estreicher: *Bibliografia polska*. T. 31. Kraków 1936, s. 443.

by pozwoliły choć zbliżyć się do ideału „rymu poważnego i pięknego” Homera i Ariosta (*Chwały...*, k. A<sub>ij</sub>).

Nieco inaczej ambicje epickie objawia autor *Pieśni nabożnych*. W części pierwszej wydanej w roku 1697 odrzuca „laury światowe”, „uczone bajki” i „szalone wody”, a wieszczce prośby kieruje do samego Boga: „Tyś Boże Parnas!” (k. A<sub>3</sub> *verso*). W podobnej tonacji został utrzymany apel we wspomnianej części trzeciej tego dzieła. I tym razem poeta zwraca się do Boga:

Co gdy śpiewać, aby mi tchu stało,  
Na taki zawód, którego mam mało,  
Tchnij we mnie, Boże, Ducha twej miłości,  
Nauczyciela wszelkiej roztropności,  
Który sam twórcą będąc tej maszyny,  
W mym pieniu, godnie swe wyrazi czyny.  
(k. B<sub>2</sub>)

Odejście w *Pieśniach nabożnych* od antycznych symboli natchnienia poetyckiego i odwołanie się do Boga znajduje uzasadnienie w treści dzieła. W dodatku w jego części trzeciej (*Świat górny...*) poeta zapragnął chwalić dzieło Boga, lecz nie w postaci opisu ziemskiej rzeczywistości, a świata niebiańskiego. Właśnie jego wizję tworzy w całym cyklu szesnastu pieśni *Świata górnego...* Opisując w nich kolejne sfery niebieskie, autor dochodzi do relacji z „nieba pierwszego”, w którym rządzi Czas. Jego władzy nie podlega jedynie sława. Ta odnarratorska uwaga stanowi punkt wyjścia do nakreślenia biografii Sobieskiego.

Za informacją o wyborze konwencji epickich następuje w omawianych utworach określenie przedmiotu dzieła: pochwała bohaterskich czynów i wyjątkowych zasług bohaterów:

Jeśliś kiedy Apollo lutnią chciał być sławny,  
Jeśli cię bohatyrskim słusznie znał wiek dawny  
Chwalcą, [...]  
[...] w północne Tryjony  
Obróć teraz swe chuci: niechaj twe siostrzyce  
Uczonej wody z końskiej dodadzą krynice  
Na sławienie rycerza, jako męstwem w boju,  
Tak senatora radą sławnego w pokoju:  
Który młodość marsowej oddawszy robocie  
W starszym wieku odważnej otrzymał ochocie  
Zapłatę. [...]

(*Pamiętka...*, s. 89)

Epickiemu wyborowi bohatera „wysokiego” towarzyszy tutaj zapowiedź kompleksowego potraktowania jego dziejów (młodość — wiek starszy, rycerz — senator; „w wojnie” i „w pokoju”). Podobnie w części trzeciej *Pieśni nabożnych*: „Cokolwiek czynił godnego w młodości// Przez lat siedmdziesiąt, do zeszłej starości” (k. F<sub>14 verso</sub>). Również anonimowy twórca *Katafalku...* jeszcze w ramach wstępnej prezentacji bohatera posługuje się syntezą jego losów:

Który ledwo rozkwitły począwszy wiek prawie  
Krwią już swoją i zdrowiem cnej hołduje sławie:  
Wsiada na koń, a mężnie nieprzyjaciół wspiera,  
Chętny na tej posłudze nawet i umiera.

(*Katafalk...*, s. 1)

Także w pozostałych utworach — choć już nie w tak rozwiniętej formie — można odnaleźć sygnały, wskazujące na autorskie dążenie do ogarnięcia całości biograficznej. Przedmiotem opowieści będą przecież „chwały” i „cne sprawy” (*Chwały Zygmunta Augusta...*) oraz „zasługi” i „dzieła męskie” (*Żaloszna postać...*). Twórcy zatem wyraźnie nie chcą ograniczyć się do wybranego epizodu z życia, a zakładają epickie przedstawienie pełnej biografii, sugerując wykorzystanie schematu życiorysowego.

Ważnym czynnikiem motywującym twórcze deklaracje ukazania całego życia bohatera jest przyjęcie perspektywy żałobnej. Niekiedy nawet oplakiwanie staje się znaczącym, zapowiadającym na poziomie wstępnej wypowiedzi odnarratorskiej, współkomponentem poetyki dzieła. Do ścisłego zespolenia poetyki żałobnej z epeiczną dochodzi w ekspozycji *Katafalku...*:

Dziełem Apollinowym chcę oddać ostatnią  
Posługę, Mikołaju [...].

(s. 1)

Mało tego — muza ma w dodatku „wystawić katafalk” zmarłemu.

Podobnie w *Żalosznej postaci...* twórca zderza konwencje żałobne z epeicznymi. Te pierwsze zdają się nawet skutecznie konkurować z drugimi (przynajmniej na poziomie metaliterackim):

Nie ten był koniec zamysłu mojego,  
Pisać lamenty i żałobne treny,  
Ale chwalebne domu prześwietnego  
Wystawiać dzieła i ozdobne sceny  
Tryumfów męstwa twego odważnego,  
Mądre z Parnasu wzbudzając kameny

Helikońskiego do tejsze zabawy  
O godne wiecznie nieśmiertelnej sławy,

Cny Aleksandrze Koniecpolski [...]  
(*Żalсна postać...*, k. A, oktawa I—II)

Tak więc autorzy *Katafalku...* i *Żalсної postaci...* obok celów epickich — stawiają sobie — funeralne. Znajduje to odbicie w budowie obu utworów. W *Żalсной postaci...* dominuje co prawda epicka relacja z rycerskich dokonań Koniecpolskiego, całość jednak wieńczy charakterystyczne dla tekstów żałobnych „katalogowe” wyliczenie wszelkich cnót zmarłego (służące podkreśleniu „wielkości straty”) oraz motyw nagrobka („w marmorze twardym wydrążone pismo”).

Zdecydowanie najsilniejsze zespolenie tendencji epickich i żałobnych dokonało się w *Katafalku...* Dzieło to opiera się na zasadzie paralelizmu: budowy pogrzebowego katafalku i tworzenia utworu literackiego; jednoczesnego powstawania konstrukcji architektonicznej na cześć zmarłego i „pomnika” pisanego<sup>10</sup>. Kolejnym etapom pracy budowniczego odpowiadają poczynania pisarza, utrwalającego życie rycerza. Punkt kulminacyjny dzieła, będący szczególną syntezą pierwiastków żałobnych oraz epickich (a przecież i biograficznych), stanowi opis rycerskiego pogrzebu. (Podobny opis kończy także *Pamiętkę...*).

Oczywiście nie we wszystkich omawianych tu utworach zamiar funeralny ujawnia się bezpośrednio w wypowiedziach narratora i nie zawsze tak mocno determinuje strukturę dzieła, jak w przypadku *Katafalku...* Za każdym razem jednak pojawiają się odnarratorskie sygnały informujące, że utwór dotyczy osoby zmarłej. Najczęściej znajduje to wyraz w żalu, że zmarłego nie ma już pośród żywych. Choć najbardziej oczywistym sygnałem „perspektywy funeralnej” jest już samo określenie tematu: opis **całego** życia danej osoby.

Należy spostrzec, że podjęcie opowieści o osobie nieżyjącej ma ważne konsekwencje dla epickiej konstrukcji dzieł. Otóż biografia jest w nich traktowana jako pewna zamknięta czasowo, należąca do przeszłości całość. Dzięki temu — pomimo że opisywane zdarzenia obejmują najbliższą przeszłość („najdalej” czas życia jednego pokolenia) — w utworze osiąga się efekt epickiego dystansu czasowego. Występuje tu zatem zjawisko „przemiany współczesności w heroiczny czas epicki”. Owa „przemiana” mogła się dokonywać za pomocą różnych zabiegów literackich, jak: tworzenie szeroko pojętych analogii między współczesnością a antykiem; uruchamianie

---

<sup>10</sup> *Katafalk...* zbliża się więc do typu utworów żałobnych określonych przez L. Ślękową jako „reportaże z ceremonii pogrzebowych”, szczególnie popularnych w drugiej połowie XVII wieku (*Muza domowa...*, s. 125).



repertuaru formuł stylistycznych należących do epopeicznego wzorca home-rycko-wergiliańskiego czy również przez opis zdarzeń historycznych wykraczających poza czas objęty życiem bohatera<sup>11</sup>.

Zawężając z kolei problem do biograficznych form epopeicznych, wydaje się, że już samo dobitne zaznaczenie pośmiertnego charakteru przypomnienia losów jednostki oraz zdecydowane zamknięcie ram biograficznej konstrukcji wystarczy, by wpisać postać i zdarzenia z nią związane w epicki czas przeszły. Naturalnie uzupełniają je wydatnie inne wspomniane metody przenoszenia współczesności w „aksjologicznie nacechowany czas epicki”<sup>12</sup>.

Najczęściej stosowanym w tym celu środkiem poetyckim jest zestawienie zmarłego z antycznymi postaciami tak mitologicznymi, jak i historycznymi. Szczególnie jednak ważne z punktu widzenia konstrukcji biograficznej jest tutaj przedstawienie przodków głównego bohatera opowieści. Element ten współtworzy biografię, należąc do schematu życiorysowego, a jednocześnie umożliwia cofnięcie czasu wydarzeń poza granice życia bohatera. Przy czym ściśle zespolenie owego „cofnięcia” właśnie z życiorysem postaci centralnej (traktowanym — przypomnijmy — jako zamknięta czasowo całość) jeszcze dobitniej przenosi prezentowaną biografię w epicki czas przeszły.

Wpisane we wszystkie omawiane tu utwory przypomnienie rodu bohatera niesie ze sobą jeszcze inne epickie walory. Otóż wówczas gdy przyjmuje formę bardziej rozwiniętą, służy znacznemu uwydatnieniu pierwiastka rycerskiego. Dzieje rodu są bowiem postrzegane przez pryzmat rycerskich czynów jego członków. Niekiedy towarzyszą temu rozbudowane opisy co znaczniejszych bitew z udziałem przodków bohatera (*Katafalk...*, *Żalсна postać...*). Ponadto przywołanie rycerskich tradycji rodu zapowiada heroiczne ukształtowanie losów głównej postaci w myśl zasady: „[...] mężni ojcowie mężnych synów płodzą” (*Pamiętka...*, s. 101). Wprowadzona tak biografia (z zastosowaniem poszczególnych elementów schematu życiorysowego) — ma na celu ukazać typ rycerza. Jego młodość upływa nie tylko pod znakiem muz, lecz także Marsa. Podróże edukacyjne służą głównie doskonaleniu rzemiosła żołnierskiego. W jego życiu następuje bitewna inicjacja, bierze on udział w kolejnych walkach, zaś umieranie na tożu (a nie na polu bitwy) stanowi źródło cierpienia. Pomimo zdominowania wizerunku postaci przez kreację rycerską, rysuje się tu również nieco szersze pojęcie heroizmu, sprowadzające się do idei bezwzględnej służby dla kraju, zupełnego poświęcenia się dla ojczyzny. Bohater to człowiek publiczny, przejawiający swą aktywność w różnych dziedzinach, ale zawsze działający w sposób wyjątkowy. Zmarły zyskuje więc status epickiego bohatera „wysokiego” w rozmaitych odmianach: rycerza, senatora, władcy.

---

<sup>11</sup> L. Szczerbicka-Ślęk: *W kręgu Klio i Kalliope. Staropolska epika historyczna*. Wrocław 1973, s. 65.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 64.

Mocne osadzenie bohatera w realiach historycznych, z jakim spotykamy się w rozpatrywanych utworach, pozwala na wydobywanie jego wyjątkowych cech i swoiste udokumentowanie ich w bezpośrednim działaniu. Rzecz jasna szczególnie atrakcyjne i „użyteczne” do osiągnięcia tego celu były sytuacje batalistyczne. Toteż autorzy chętnie posługiwali się opisami bitew, by ukazać, jak bohater sprawdza się w zmaganiach wojennych. Ten rodzaj materii historycznej nie eliminuje przy tym „niebatalistycznych” pierwiastków dziejowych, co szczególnie ważne jest w przypadku kreacji Zygmunta Augusta w *Chwałach*...

Pozytywny wynik konfrontacji bohatera z historią dawał z kolei podstawy do pochwały, jak również do uogólnień parenetycznych.

Wskazane cechy wspólne utworów kontekstu „bliższego”, pozwalają zauważyć, iż zasadą konstrukcyjną (ważną z punktu widzenia struktury *Księcia Wiśniowieckiego Janusza*) jest zespolenie konwencji epickich z biograficznymi. Połączenie to, eksponowane przez twórców już w wypowiedziach metaliterackich, stanowi ważny czynnik organizujący strukturę materiału literackiego. Narrator jest kształtowany na wzór epickiego wieszcza, w ślad za czym następuje wybór epickich konwencji („wysoki” bohater i wysoki styl; wpisanie zdarzeń w czas epicki). Przedmiotem opowieści czyni się biografię wybitnej zmarłej osoby; celem dzieła jest całościowe i pełne utrwalenie jej czynów (stąd wykorzystanie schematu życiorysowego) i ich pochwała. Bohatera prezentuje się w „zderzeniu” z historią.

W tak zakreślonych ramach mieszczą się różne szczegółowe konkretyzacje. Dla niniejszych rozważań ważne jest jednak nie tyle to, co różni te dzieła między sobą i co stanowi o ich odrębności, lecz to, co powoduje zakłócenia „idealnej” konstrukcji epicko-biograficznej, polegającej na proporcjonalnym i harmonijnym rozłożeniu pierwiastków epickich oraz biograficznych. Prześledźmy zatem owe „zakłócenia”.

Uprzednio była już mowa, jak ważną w budowie omawianych dzieł, współgrającą z epicko-biograficznym zamiarem twórczym funkcję, pełni stały ich element: przypomnienie rodu głównego bohatera. Jednocześnie daje się przy tym zaobserwować, że zbyt rozbudowane wspomnienie rodowe wywołuje pewne zaburzenia w realizacji kompozycyjnych założeń, sformułowanych przez twórcę w ekspozycji utworu. Wówczas bowiem postać, ze względu na którą podjęto czynność opowiadania, zostaje usytuowana wśród innych wybitnych postaci, co wyraźnie burzy zasadę wyłączności obserwacji tejże postaci. W skrajnych nawet przypadkach — przykładem *Katafalk*... — obszernie fragmenty dzieła mogą się w swym kształcie upodabniać do „eposu genealogicznego”<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Por. K. Kumaniecki: *Historia kultury starożytnej Grecji i Rzymu*. Warszawa 1967, s. 93; T. Sinko: *Zarys historii literatury greckiej*. Warszawa 1959. T. 1, s. 180—181, 183.

Ponadto bohater niekiedy traci centralne miejsce w utworze na rzecz innego „herosa”, tym razem jednak współczesnego, a nie z rodowej przeszłości. Jego dominująca pozycja ulega też zachwianiu wtedy, gdy zostaje wmieszany w określoną zbiorowość i gdy z perspektywy tej zbiorowości przedstawione są zdarzenia. Powyższe przypadki ilustruje relacja z bitwy pod Kłuszynem, zawarta w *Pamiętce...* Otóż narrator w obszernym fragmencie podnosi zasługi dowódcy — hetmana Żółkiewskiego — w opracowaniu strategii bitwy. Natomiast o zdarzeniach poprzedzających bezpośrednio bitwę mówi się z punktu widzenia żołnierskiej zbiorowości. Zaś o głównym bohaterze — Andrzeju Firleju — pada wzmianka, iż był „między nimi”. I chociaż stosunkowo szybko epicki opowiadacz wyodrębnia z tłumu „świeżego dopiero rotmistrza” i mówi o jego zasługach bitewnych, to jednak raz po raz wtrąca uwagi o czynach innych postaci, nie tracąc też z pola obserwacji działań zbiorowości.

Zbyt znaczne wyeksponowanie innych postaci bądź zbyt wyraziste podporządkowanie bohatera zbiorowości, a przede wszystkim idące często w ślad za tym zaniechanie przez narratora opisu świata przedstawionego z punktu widzenia głównego bohatera — stoją w sprzeczności z ujęciem czysto biograficznym. Bohater zbiorowy bierze górę nad konwencjami życiorysowymi.

Wydawać by się mogło, że z podobnym przypadkiem „przysłonięcia” bohatera przez wiele innych postaci mamy do czynienia w utworze Odymalskiego. Zapowiada to już sam tytuł: *Żaloszna postać Korony Polskiej [...] z utracenia synów bohatyrskich, a osobliwe Aleksandra na Koniecpolu Koniecpolskiego*. Choć tytuł nie sugeruje występowania w utworze na równych prawach z Koniecpolskim pozostałych postaci, to jednak można przypuszczać, że również ich indywidualne czyny w pewnym stopniu zostaną ukazane. Wrażenie takie utrwała się w trakcie lektury części wstępnej dzieła: narrator deklaruje swój zamiar opiewania przede wszystkim czynów Koniecpolskiego, ale jego słowa kryją też potencjalność relacji z dokonaniach tych, którzy ponieśli śmierć podczas zmagania z Chmielnickim. Ich przecież także — na równi z Koniecpolskim — oplakuje upersonifikowana Rzeczpospolita.

Tymczasem w dalszym ciągu dzieła narrator poprzestaje na zbiorowym potraktowaniu „synów koronnych”. Nie podejmuje — konkurencyjnej dla dziejów Koniecpolskiego — opowieści o ich jednostkowych działaniach. Interesuje go natomiast dokładne przedstawienie przebiegu walk z powstaniem kozackim, postrzeganych właśnie jako zmagania anonimowej zbiorowości szlacheckiej. Wprawdzie anonimowość ta zostaje przełamana, gdy narrator wieńczy rozległą relację z powstania Chmielnickiego katalogowym wyliczeniem niektórych nazwisk poległych, lecz zajmuje mu to zaledwie dwie oktawy. Nie przypomina też o ich indywidualnych zasługach. Spośród wymienionych nazwisk wyróżnia Jeremiego Wiśniowieckiego, tworząc jego minibiografię:

przypomnienie rodu, kolejne bitwy z jego udziałem, oplakiwanie śmierci (łącznie — osiem oktaf).

Zatem miejsce Koniecpolskiego jako głównego bohatera dzieła nie zostało tutaj podważone przez ewentualne wprowadzenie innych indywidualnie potraktowanych postaci. Zagrożenie dla „zrównoważonej” konstrukcji biograficzno-epickiej wypływa w tym wypadku z innych przyczyn. Otóż łatwo zauważyć, że posłużenie się przez narratora w części wstępnej utworu formułą żalu po śmierci wielu „mężnych obrońców” stało się pretekstem do podjęcia opowieści o licznych potyczkach i bitwach, a tym samym do stworzenia szerokiej panoramy historycznej. To właśnie rozbudowana materia historyczna skutecznie konkuruje z ujęciem biograficznym. Wraz z nią do utworu wchodzi bowiem zdarzenia, w których bohater nie brał bezpośredniego udziału, nie dotyczyły go w żaden sposób i nie miał na nie wpływu.

Zresztą autonomizacja przebiegu historycznych wydarzeń spowodowała podział utworu Odymalskiego na dwie części: pierwsza to właśnie obraz walk z Chmielnickim, druga to pełna biografia Aleksandra Koniecpolskiego. Przy czym również sama część życiorysowa została zdominowana przez realia historyczne.

W omawianych utworach żywioł epicki zaznacza swą obecność nie tylko w formie relacji ze współczesnych zdarzeń. Niekiedy narrator odtwarza również fakty z przeszłości. Nie tylko dotyczą one dziejów sławnych antenatów rodu. Często są związane z przypomnieniem genezy opisywanego zdarzenia współczesnego. I tak zanim narrator *Katafalku...* przejdzie do opisu bitwy pod Piławcami, w której wstąpił się główny bohater utworu — Mikołaj Firlej, najpierw przytoczy dzieje Kozaczyzny i określi jej miejsce w historii Rzeczypospolitej. W ten sposób obraz piławieckich zmagających zyskuje epicką autonomię, podkreśloną w dodatku wstępną dygresją na temat geograficznego położenia ziem będących teatrem działań wojennych.

Tego typu epickie „poszerzenie” czasowe i przestrzenne powoduje zaburzenia w konstrukcji biograficznej: to zdarzenia wysuwają się na plan pierwszy a nie działający bohater. Biografia zostaje podporządkowana historii.

Wyrazista obecność wydarzeń minionych i współczesnych — wzmaga więc epickie tendencje dzieł. Nadaje im epickiego rozmachu, tworząc szeroką panoramę dziejową. Opis współczesnych zdarzeń z udziałem bohatera niewątpliwie stwarza okazję do ukazania go w konkretnym działaniu, stanowiąc korzystną przeciwagę dla statycznych elementów kreacji, jak: katalog cech (zakończenie *Żalostnej postaci...*); portret (fragment *Pieśni VII* części trzeciej z *Pieśni nabożnych*). Jednocześnie jednak zbyt „agresywny” udział materiału zdarzeniowego w strukturze biograficznej, jego nadmierne rozbudowanie, a przede wszystkim idąca w ślad za tym autonomizacja, niosą niebezpieczeństwa dla „czystości” konstrukcji biograficzno-epickiej. Główny bohater ginie z pola widzenia, pojawiają się zdarzenia nie dotyczące go bezpośrednio.

Tym samym jego biografia, mająca stanowić centralny temat epickiej opowieści, zostaje zepchnięta na plan dalszy przez żywioł zdarzeń.

Podobnie jak w wypadku materii zdarzeniowej, również destrukcyjny wpływ na „zrównoważoną” kompozycję biograficzno-epicką może mieć przerost elementów funeralnych. Ich wprowadzenie do wstępnych części utworów odgrywa tu — jak wspomniano — ważną rolę motywującą podjęcie opowieści biograficznej. Jednakże niekiedy (np. w *Katafalku...*) pierwiastki funeralne, przeplatając się ze schematem życiorysowym w całym dziele, sprawiają, że oplakiwanie zmarłego zaczyna dominować nad pozostałymi celami narracji. Perspektywa żałobna staje się nadrzędna w postrzeganiu głównej postaci.

Wraz z nią do utworu silniej przenika emocjonalna tonacja wypowiedzi narratora-żałobnika, zaangażowanego, a nie zdystansowanego epickiego opowiadacza.

Również niekorzystne z punktu widzenia czystości struktury biograficzno-epickiej jest nierównomierne rozdysponowanie materiału życiorysowego. Dokładnemu opisowi nie podlega wówczas cała biografia, lecz jeden najważniejszy epizod z życia bohatera. O pozostałych faktach — zachowując reguły schematu życiorysowego — zaledwie się wspomina. Znów ilustrację stanowi *Katafalk...*, w którym główny nacisk został położony na relację z bitwy pod Piławcami przy marginalnym potraktowaniu innych epizodów biograficznych. Taki wybór autorski mógł być tym razem motywowany faktem, iż bohaterem utworu czynił on człowieka młodo zmarłego, którego życie nie mogło obfitować w rozmaite zdarzenia dużej wagi. Dlatego też narrator najpierw kilkakrotnie w części wstępnej podkreśla uczestnictwo Mikołaja Firleja w piławieckich walkach, by wreszcie uczynić z nich centralny epizod biografii.

Przytoczone tu przykłady zachwiania struktury biograficzno-epickiej dowodzą, że nie realizuje się w czystej formie poetyka heroicznego poematu biograficznego. Niemniej utwory te zbliżają się do tego modelu, stanowiąc jednocześnie odpowiednie tło do usytuowania na nim *Księcia Wiśniowieckiego Janusza*. Jest to możliwe dzięki wspólnej właściwości strukturalnej: zespoleniu czynników heroicznych, biograficznych oraz ich ujęciu funeralnym.

\* \* \*

Pora na wynikającą z dotychczasowych rozważań refleksję nad miejscem, jakie zajmuje poemat Twardowskiego *Książę Wiśniowiecki Janusz* na mapie literatury staropolskiej.

W toku wcześniejszych obserwacji okazało się, że utwór ten można postrzegać jako szczególny splot rozwiązań literackich i tych zastanych, i tych nowatorskich. Poemat bowiem — zgodnie z tendencjami pojawiającymi się

u schyłku wieku XVI — pozostaje pod wpływem antycznego wzorca epiki późnorzymskiej; w postaci realizowanej nie przez dzieła Enniusza czy Lukana, lecz Stacjusza. To właśnie *Achilleidę* Stacjusza można uznać za pewien model myślenia o epice heroicznej, patronujący omawianemu utworowi Twardowskiego. Dodać należy, iż pośrednio w myśleniu tym poeta pozostawał w opozycji do krytycznej wobec eposu biograficznego teorii Sarbiewskiego, jak również do sformułowanego przez tegoż teoretyka wzorca epopeicznego, opartego na eposach Homera i Wergiliusza.

Swoją koncepcją ojczystego *heroicum* — o czym była mowa w rozdziale trzecim niniejszej pracy — Twardowski udowodnił, że nie były mu obce europejskie przemyślenia wieku XVI na temat konieczności stworzenia nowożytnej, rządzącej się własnymi prawami epopei narodowej. Przy czym i w tym względzie autor *Księcia Wiśniowieckiego* Janusza wykazał dość dużą samodzielność, nie przejmując choćby w całości uznanego wzorca poetyckiego, zaproponowanego przez Tassa. Natomiast bezpośrednio w odniesieniu do biograficznego wariantu narodowego *heroicum* — Twardowskiemu były bliskie teorie Giraldiego Cinthio (oczywiście jeśli chodzi o ogólną koncepcję oraz swoistą rehabilitację tej odmiany epiki, a nie w kwestii rozwiązań szczegółowych).

Ponadto w poemacie o Wiśniowieckim można widzieć pewną kontynuację określonych tendencji występujących w polskim renesansie, a przede wszystkim w nowatorskich poczynaniach Jana Kochanowskiego. Koncepcji ojczystego *heroicum* Twardowskiego oraz innym XVII-wiecznym realizacjom epiki historycznej patronuje *Jezda do Moskwy*, jednak gdzieś u źródeł heroiki biograficznej wydają się tkwić inne dzieła Kochanowskiego, jak: *O śmierci Jana Tarnowskiego*, a w szczególności *Pamiętka Janowi Baptyście* oraz, być może, fragmenty epickie: *Omen* i *Fragment bitwy z Amuratem*. Przy czym, w porównaniu z Kochanowskim, autorem *Księcia Wiśniowieckiego*... kierował o wiele bardziej zdecydowany zamiar epiczny; silniejsze nastawienie na epopeiczne modelowanie tworzywa biograficznego.

Nie sposób też nie zauważyć, że epickie dokonania poety ze Skrzypny wyrastały z estetycznych preferencji swego wieku: ustawienia eposu na najwyższym miejscu w hierarchii gatunków i wypływającej stąd chęci stworzenia wielkiej epiki narodowej (co zresztą znalazło swój wyraz w całej masie powstających wówczas poematów historycznych, usilnie pretendujących do miana epopei). Jednakże tylko Twardowski przez cały czas twórczej aktywności konsekwentnie budował własną koncepcję ojczystego poematu, realizowaną w rozmaitych konkretyzacjach: od *Przeważnej legacyji* po *Wojnę domową*. I właśnie wśród owych wariantów epickich należy — jak się wydaje — umieścić również próbę (podkreślmy: próbę na mniejszą skalę) konstruowania biograficznej odmiany poematu bohaterskiego, jaką jest *Księżę Wiśniowiecki Janusz*. Próba ta, niezwykle interesująca sama w sobie, powinna

także zwrócić uwagę badaczy jako pewien istotny „drogowskaz” poetycki na drodze do *Władysława IV*.

Związek poematu o Wiśniowieckim z literaturą epoki ujawnia się także i w tym, że stanowi on swoistą wypadkową popularnych sposobów literackiej wypowiedzi, jak: biografia, epos, twórczość funeralna (szerzej: okolicznościowa). Dało się to zauważyć podczas obserwacji utworów kontekstu „dalszego” i „bliższego”, w których zazwyczaj zaznaczała się jednoczesna obecność (o różnym stopniu natężenia) pierwiastków heroicznych i życiorysowych — z zasygnalizowaniem ich okolicznościowego użycia.

Wydaje się jednak, iż właśnie owa skłonność do nadawania przez twórców strukturze biograficzno-epickiej charakteru okolicznościowego mogła wpłynąć hamująco na rozwój bohaterskiej epiki biograficznej. Co prawda wiązało się to z częstym wprowadzaniem do utworów elementów biograficzno-heroicznych, doskonale przecież służących przypomnieniu i uświetnieniu (heroizacji) danej osoby. Jednakże, z drugiej strony, nacechowanie okolicznościowe przyczyniało się do ograniczania konstrukcji biograficzno-heroicznej, która z tego powodu dość rzadko przybierała bardziej rozbudowaną i samodzielną postać. Pierwiastki heroiczne i biograficzne były bowiem w utworach tego typu upodrężnione wobec okolicznościowej dominanty gatunkowej (większość przykładów kontekstu „dalszego”).

Dodać należy, że wysoka przydatność połączonych elementów biograficznych oraz heroicznych do zaprezentowania sylwetki konkretnej osoby i jej jednoczesnej idealizacji heroicznej spowodowała, że stały się one szczególnie funkcjonalne w funeralnej odmianie poezji okolicznościowej.

Nieco inaczej pod tym względem przedstawia się *Księżę Wiśniowiecki Janusz*. Oczywiście pamiętając, że powstanie poematu wiązać należy ze ściśle określonymi wydarzeniami (ustalenia na ten temat znajdują się w rozdziale drugim tejże pracy), a jego struktura pozostaje pod naporem poezji okolicznościowej (szczególna funkcja epicedium w tym utworze), stwierdzamy, iż twórca zdecydowanie nadrzędną uczynił tutaj strukturę biograficzno-epicką, zaś zamiary epickie wyraźnie przeważały nad upodrężnionym aspektem „doraźnym”, okolicznościowym. Co więcej, poeta potrafił proporcjonalnie i harmonijnie pogodzić elementy struktury życiorysowej z poetyką poematową, a także z perspektywą funeralną, stawiając sobie za naczelne zadanie przedstawienie losów jednostki na wzór epopeiczny. Brak „przerostów” epickich (na przykład w postaci rozbudowanego tła historycznego, „oderwanego” od dziejów bohatera tytułowego) czy funeralnych zdecydowanie odróżnia *Księcia Wiśniowieckiego Janusza* od utworów kontekstu „bliższego”. Na ich tle utwór Twardowskiego odznacza się dyscypliną w zachowaniu równowagi pomiędzy elementami biograficznymi i heroicznymi, co w dużym stopniu zadecydowało o tym, że poemat ten nie został rozbudowany do rozmiarów epopeicznych.

Pomimo wyraźnego związku *Księcia Wiśniowieckiego Janusza* z szeroko pojętą tradycją europejską i zakorzenienia w literaturze polskiej, utwór ten jako zjawisko artystyczne w pewnym sensie jest odosobniony w literaturze polskiej wieku XVII. Jak wynika z obserwacji kontekstów: „bliższego” i „dalszego” — w baroku raczej brak było tego typu realizacji epiki bohaterskiej. Co więcej — nawet w obrębie twórczości Twardowskiego poemat ten zajmuje miejsce wyjątkowe, bo przecież poeta ani wcześniej, ani później nie podjął identycznego strukturalnie rozwiązania literackiego; nawet we *Władysławie IV* (o czym była mowa w rozdziale piątym rozprawy).

*Książę Wiśniowiecki Janusz* to utwór, który zbyt słabo został doceniony w dotychczasowych badaniach nad epiką wieku XVII. A przecież odzwierciedla pewne prawidłowości w jej rozwoju, świadczy o różnaitości podejmowanych wówczas prób epickich, o ich wielonurtowości. Pozwala także na pełniejsze odczytanie eksperymentatorskich poczynąń Twardowskiego na gruncie ojczystego *heroicum*, a przy bliższym poznaniu zwraca uwagę swym bogactwem artystycznym. Wydaje się również, że dzieło o Wiśniowieckim można uważać — przy całej świadomości różnic — za daleki prototyp innej, późniejszej formy poematowej, także „zastępującej” wielką epopeję<sup>14</sup>, którą Ireneusz Opacki nazwał „epopeją indywidualnego losu” — romantycznej powieści poetyckiej<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> J. Lasecka-Zielakowa: *Powieść poetycka w okresie romantyzmu*. Wrocław 1990, s. 203.

<sup>15</sup> I. Opacki: „*Ewangelija*” i „*nieszczęście*”. W: *Idem: Poezja romantycznych przełomów. Szkice*. Wrocław 1972, s. 120.



## Indeks osób

Indeks nie obejmuje nazwisk  
występujących w tytułach utworów literackich

**A** baza, pasza turecki 61, 68, 83, 93  
Aleksander Wielki, król macedoński 83  
Anonim zw. Gallem 52, 85, 123  
Apolloniusz Rodyjski (Apollonios z Rodos) 97  
Ariosto Lodovico 35–38, 54, 139  
Arystoteles (Aristoteles) 36, 37, 44, 53, 54, 56, 57, 76  
Auerbach Erich 105, 109

**B**achtin Michaił 81, 82, 84, 93, 104, 105, 109, 110, 111  
Badius Iodocus Ascensius 36  
Banasiowa Teresa 77, 134  
Barycz Henryk 28  
Bellay Joachim du 44  
Bełcikowski Adam 12  
Bembo Pietro 44  
Beni Paolo 37  
Bentkowski Feliks 10  
Bernacki Ludwik 13  
Bobrowicz Jan Nepomucen 10, 28  
Bohomolec Franciszek 9  
Boiardo Matteo 36, 37, 54

Bolesław I Chrobry, król polski 123  
Borowski Andrzej 18, 59, 78, 128  
Brodziński Kazimierz 10, 11, 14, 15  
Brożek Mieczysław 53  
Bruchnalski Wilhelm 15, 78  
Brückner Aleksander 50  
Brzozowski Jacek 39, 42, 59–61

**C**amões Luis Vaz de 41–44  
Capriano Giovan Pietro 36  
Castiglione Baldassare 44  
Cecylia Renata z Habsburgów, królowa polska 124  
Cezary Franciszek 20, 22, 32, 40  
Chlebowski Bronisław 12, 13  
Chmielnicki Bohdan 25, 144, 145  
Chmielowski Piotr 13  
Chodkiewicz Jan Karol 127, 128  
Chodyncki Ignacy 11, 12  
Chrétien de Troyes 89  
Curtius Ernst Robert 59, 63, 78, 84, 90, 91, 128, 137  
Cytowska Maria 39  
Czapliński Władysław 47

Czarliński Bonawentura 25, 32  
Czechowski Aleksander 15, 19, 20, 23

**D**achnowski Jan Karol 129, 130, 132, 133

Dante Alighieri 43

Dąbrowski Jan 82

Denores Giasone 56

Długosz Jan 52

Dobracki Maciej (Gütthater) 9

Dobrzyńska Teresa 37

Drzewicka Anna 82, 85

Dunin Piotr 9

Działyński Paweł 130

Dziechcińska Hanna 21, 52, 79, 104, 105, 107, 109—111, 113, 127

**E**miliusz Lucjusz (Lucius Aemilius Paulus) 84

Ennius (Quintus Ennius) 39, 147

Estreicher Karol 14, 20, 23, 133, 138

Eustachiewicz Maria 8

**F**alibóg Spytek Stanisław 133, 134

Fatowicz Mikołaj Ignacy 32

Filipowski Marcin 32

Firlej Andrzej 144

Firlej Henryk 67, 68

Firlej Mikołaj 145, 146

Fischerówna Róża 119

Flawiusze, ród rzymski 53

Florczak Zofia 9

Floryan Władysław 41

Förster Jerzy 22

**G**ajewscy, rodzina 28

Garraty John A. 104, 107, 110

Gaurico Pomponio 36

Gawiński Jan 9

Gelli Giambattista 44

Giberta Johannes Matthaeus 73

Giraldi Giovambattista (Cinthio) 36, 37, 42, 54—57, 147

Giżycki Stefan 32

Głowski Maciej 17

Głowiński Michał 17

Goliński Zbigniew 9, 11

Gorczyn Jan Aleksander 47

Grajewski Wincenty 81, 104

Grebel Antoni 41

Grifoli Giacomo 36

Grochowski Stanisław 135, 136

Grylewscy, rodzina 128

Grylewski Jan 129

Gundulič Ivan 47

**H**annibal 83

Hermogenes z Tarsu 78, 110

Hernas Czesław 15

Homer 36, 37, 39, 53, 59, 76, 83, 139, 147

Horacy (Quintus Horatius Flaccus) 19, 35, 36, 55, 56

**I**zydor z Sewilli 90

**J**agiellonowie, dynastia 50

Jan II Kazimierz, król polski 68

Jan III Sobieski, król polski 131, 132, 139

Januszewski Jan 50

Jarema zob. Wiśniowiecki Jeremi

Juszyński Michał Hieronim 10

**K**aczmarek Marian 7—10, 14—16, 22, 23, 34, 35, 39, 40, 43, 47, 61, 83, 85, 92, 94, 112, 113, 117, 120, 121, 123, 124

Kaczorowski Włodzimierz 68

Kalewska Anna 41

Kania Ireneusz 41

Karnkowski Stanisław 27

Karwowski Stanisław 28

Karyłowski Tadeusz 91

Kawecka-Gryczowa Alodia 27, 28

Kazanowski Zygmunt 67

Kmita Jan Achacy 133

Kochanowski Jan 7, 9, 23, 34, 39, 48—51, 66, 68, 71, 73, 74, 147

Kochanowski Piotr 38, 42, 88

Kochowski Wespazjan 8, 9, 81, 134

Konarski Stanisław 9

Konieczpolski Aleksander 141, 144 145  
 Konieczpolski Stanisław 68, 93  
 Konradowa Anna 25  
 Korecki Samuel 131  
 Kornilowicz Norbert 86  
 Korolko Mirosław 7, 78  
 Korotajowa Krystyna 28  
 Korybutowicze zob. Wiśniowieccy  
 Koryciński Mikołaj 67  
 Kostkiewiczowa Teresa 9, 11  
 Kowalkowski Alojzy 30  
 Krasicki Ignacy 9  
 Kraszewski Józef Ignacy 95  
 Kryda Barbara 9  
 Krzyżanowski Julian 49, 50  
 Kumaniecki Kazimierz 143  
 Kuszewicz Samuel 22

**L**abuda Aleksander 38  
 Landino Cristofor 36  
 Lasecka-Zielakowa Janina 149  
 Leszczyńscy, ród 12, 23, 28, 29, 117  
 Leszczyński Bogusław 23, 29, 117  
 Leszczyński Rafał 137  
 Leszczyński Samuel 131, 132  
 Lombardi Bartolomeo 36  
 Lukan (Marcus Annaeus Lucanus) 39, 46, 54, 61, 76, 88, 96, 125, 147

**L**empicki Stanisław 50, 51

**M**aciejowski Wacław Aleksander 12  
 Maggi Vincenzo 36  
 Malicki Jan 18, 96, 134  
 Malinowski Mikołaj 39  
 Małkot Franciszek 134  
 Mańkowski Jerzy 66  
 Mączak Antoni 31  
 Miaskowski Kasper 9  
 Michałowska Teresa 8, 35, 40, 78, 91, 100, 108  
 Miodońska Ewa 97  
 Minturno Antonio Sebastiano 36, 37  
 Morawski Kazimierz 43, 44  
 Mozley J.H. 53  
 Mroczek Katarzyna 97

**N**euls-Korniszewska Janina 28  
 Niesiecki Kasper 10, 28  
 Nieznanowski Stefan 35, 38, 39, 47, 114  
 Nowak Zbigniew Jerzy 11  
 Nowicka-Jeżowa Alina 67, 71, 86, 88, 90

**O**cieczek Renarda 18, 19, 24, 31, 33, 35, 40, 104  
 Odymalski Walenty 138, 144, 145  
 Okoń Jan 14, 19, 21—25, 28, 30—32, 34, 54, 97, 99, 100  
 Okuń Krzysztof 16, 138  
 Opacka Anna 95  
 Opacki Ireneusz 38, 149  
 Ossoliński Jerzy 67  
 Ossowska Maria 82, 85, 86, 89—91  
 Otwinowska Barbara 8, 17, 44, 67, 86

**P**arrasio Aulo Giano 36  
 Pascatius Hieronim 24  
 Pelc Janusz 23, 34, 35, 47—50, 66, 67, 73, 86—88  
 Pellegrino Camillo 37  
 Piastowie, dynastia 124  
 Piechota Marek 35, 40  
 Pigna Giovanni Battista 36, 37  
 Pilat Roman 13  
 Piotrkowczyk Andrzej 16  
 Platon 35, 59, 60  
 Platt Dobrosława 25  
 Pleniewicz Roman 50  
 Plezia Marian 17, 30, 45, 76  
 Plutarch (Plútarchos) z Cheronei 55, 107  
 Podbielski Henryk 36  
 Podhorecki Leszek 68, 93  
 Pollak Roman 23, 38, 42  
 Pontanus Jacobus 36  
 Porębowicz Edward 44  
 Potocki Wacław 7, 40, 47, 96  
 Pryscjan (Pryscianus) z Cezarei 78, 81, 82, 108, 110  
 Przyboś Adam 24  
 Przybylski Jacek 41  
 Przyjemska Anna 23  
 Pszczołowska Lucylla 9

**R**adwan Jan 51  
 Radziwiłł Aleksander Ludwik 24  
 Radziwiłł Stanisław Albrycht 24  
 Radziwiłłowie, ród 40  
 Rakowski Jan 99  
 Robortello Francesco 36  
 Roizjusz Piotr 75, 76  
 Roksolana, żona Solimana Wielkiego 43  
 Rossi Nicolo 63  
 Rozdrażewski Jakub 23  
 Różycki Edward 22  
 Rusiński Władysław 28  
 Rybiński Jan 135

**S**ajkowski Alojzy 27, 29, 117  
 Salviati Lionardo 37  
 Sapieha Kazimierz Lew 67  
 Sarbiewski Maciej Kazimierz 17, 30, 45,  
 52—54, 76, 84, 88, 91, 147  
 Sarnowska Elżbieta zob. Sarnowska-Temeriusz Elżbieta  
 Sarnowska-Temeriusz Elżbieta 8, 9,  
 35—38 41, 44, 59, 60, 66, 114  
 Sassetti Filippo 36, 37  
 Scaliger Iulius Caesar (właśc. Giulio  
 Bordone della Scala) 17, 36, 56, 66,  
 114  
 Sieniuta Abraham 28  
 Sieniuta Paweł zob. Sieniuta Paweł  
 Krzysztof  
 Sieniuta Paweł Krzysztof 28, 29  
 Sieniuta Piotr 25, 28, 29  
 Sinko Tadeusz 36, 97, 143  
 Sipayłówna Maria 29  
 Skimina Stanisław 17, 30, 45, 76  
 Skuczyński Janusz 39  
 Sławiński Janusz 17  
 Słowacki Juliusz 40  
 Sobieski Jan zob. Jan III Sobieski  
 Socha Irena 104  
 Sochowicz Grzegorz 128, 132, 133  
 Soliman Wielki, sułtan turecki 43  
 Sójka Jan 28  
 Speroni Sperone 44, 56  
 Spingarn Joel Elias 35—37, 45, 54—56

Spinola Ambrogio 86, 106  
 Stacjusz (Publius Papinius Statius) 53,  
 54, 73, 75, 96, 125, 147  
 Stabryła Stanisław 36, 91  
 Stagiryta zob. Arystoteles  
 Stasiewicz Krystyna 9  
 Strykowski Maciej 39  
 Strzałkowa Maria 41  
 Suszycki Remigiusz 138  
 Szczerbicka-Ślęk Ludwika 14, 18, 39, 40,  
 48, 51, 52, 60, 61, 63, 66, 67, 70, 77,  
 81, 83, 85, 96, 98, 104, 120, 122,  
 134, 135, 141, 142  
 Szelest Hanna 39, 71, 73  
 Szemiot Stanisław Samuel 7  
 Szmydtowa Zofia 84

**Ś**laski Jan 35  
 Ślaski Szymon 127, 128, 133  
 Ślękowa Ludwika zob. Szczerbicka-Ślęk  
 Ludwika

**T**asso Bernardo 55, 56  
 Tasso Torquato 35, 37, 38, 42—45, 47,  
 88, 147  
 Tatarkiewicz Władysław 35, 36  
 Tazbir Janusz 29  
 Tęczyński Jan Baptysta 48, 49  
 Todorov Tzvetan 38  
 Topolski Jerzy 28  
 Trissino Giovan Giorgio 36  
 Tscherning Dawid 29  
 Turowski Kazimierz Józef 20, 118  
 Turowski Stanisław 13, 23  
 Twardowscy, rodzina 28  
 Twardowska Elżbieta z Gajewskich 28  
 Twardowska Marianna 19  
 Twardowski Andrzej 28  
 Twardowski Maciej 28  
 Twardowski Samuel, *passim*  
 Twardowski Zygmunt 28

**V**assenberg Everhard 47  
 Vetter Daniel 21, 27—30, 40, 120  
 Vico Giambattista 35, 59  
 Vida Marco 36, 73, 75

**W**aza Aleksander Karol 68  
Waza Jan Albert 68  
Waza Karol Ferdynand 68  
Weinberg Bernard 35—37, 42, 44,  
54—56, 63  
Wergiliusz (Publius Vergilius Maro)  
35—37, 39, 59, 76, 91, 147  
Widacki Jan 24, 81  
Wiśniowski Michał 12  
Wiśniowieccy, ród 12, 24—26, 29, 31,  
67, 79, 80, 100  
Wiśniowiecka Anna 67  
Wiśniowiecka Barbara 67  
Wiśniowiecka Eugenia Katarzyna  
z Tyszkiewiczów 24, 68, 89, 97,  
99—101  
Wiśniowiecki Dymitr 81  
Wiśniowiecki Dymitr Jerzy 31, 66—68,  
84, 116  
Wiśniowiecki Janusz, *passim*  
Wiśniowiecki Jeremi 24—26, 81, 144  
Wiśniowiecki Konstanty 81  
Wiśniowiecki Konstanty Krzysztof 24,  
31, 66—68  
Wiśniowiecki Michał 81  
Witczak Tadeusz 23  
Władysław III Warneńczyk, król polski  
50  
Władysław IV Waza, król polski 16, 22,  
28, 29, 41, 47, 66, 67, 84, 86, 87, 91,  
101, 120—124  
Włodarski Maciej 71, 116  
Wyka Kazimierz 95

**Z**abłocki Stefan 48, 69, 71—76  
Załęski Stanisław 28  
Zamoyski Jan 135, 136  
Zapartowicz Paweł 135, 136  
Zbarascy, ród 12, 21, 46, 59, 66, 67, 79,  
80, 98, 119  
Zbaraski Jan 119  
Zbaraski Jerzy 21, 46, 67, 109  
Zbaraski Krzysztof 21, 46, 59, 64, 79,  
92, 95, 101, 109, 118, 119  
Zebráký Clemens 47  
Zygmunt I Stary, król polski 75  
Zygmunt II August, król polski 50, 143  
Zygmunt III Waza, król polski 84, 86,  
92, 94, 133  
Zyska Bronisław 104  
**Ż**abicki Zbigniew 105  
Żelewski Roman 24  
Żmigrodzki Zbigniew 20  
Żołądz Dorota 106  
Żółkiewski Stanisław 84, 144

*Książę Wiśniowiecki Janusz* [Prince Wiśniowiecki Janusz]  
by Samuel Twardowski and heroic biographical  
epic of XVIIc

Summary

The book concerns a work that up to now has been neglected by critics, written by S. Twardowski, an outstanding epic author of Old Polish literature. This inconspicuous epic poem, entitled *Książę Wiśniowiecki Janusz* is described in the thesis as a biographical type of a model of national *heroicum*.

Due to small popularity of *Książę Wiśniowiecki...* the author presents the circumstances of its genesis (1636) and publication (1646), stressing the relation of Twardowski to Janusz Wiśniowiecki's patronage and his connection with the Daniel Vetter's printers.

The objective of the dissertation was a recognition of genological form of the poem. Consequently, it was put against the background of the antique epic poetry (Publius Papinius Statius' model of epos), and confronted with a theory of modern epos worked out in the XVI and XVIIc. (among others, conception of Giambattista Giraldis Cinzio and ideas of Maciej Kazimierz Sarbiewski). Twardowski's views on epic poetry (including a biographical variant) were confronted with both European and Polish literary practice preceding Twardowski's works. (e.g. achievements of Torquato Tasso, Luis Vaz de Camões, Jan Kochanowski).

Detailed analysis of *Książę Wiśniowiecki...* structure was conducted in relation to poetics of such literary kinds as epicedium, epithlamion, hodoeporicon, heroic epic biography. The use of such a methodology was necessary because of the complex form of the epos determined by syncretism characteristic for the baroque literature. Analysis of the poem revealed that it assimilated poetics of the literary forms mentioned above. However, its structure is determined by two intertwined literary orders: of biography and epos.

The next issue considered in the work revealing of the biographical elements hidden in other poems of Twardowski (the author discussed *Przeważna legacyja*, *Pałac leszczyński*, and *Władysław IV*. Consequently, the author defined the position of *Książę Wiśniowiecki...* among other works of Twardowski. *Książę...* can be regarded as a specific starting point for monumental *Władysław IV*.

In the last chapter of the dissertation the author reviewed other poems of the time, related to *Książę Wiśniowiecki...*, written by Jan Achacy Kmita, Paweł Zapartowicz, Walenty Odymalski, Samuel Leszczyński, Remigiusz Suszycki, and others, due to their structure, determined by two types of poetics — of an epos and biography. The results of the research reveal that in the XVII c. biographical epos was a rare kind of epic in literature written in Polish.

Renata Ryba

*Książę Wiśniowiecki Janusz* [Il principe Wiśniowiecki Janusz]  
di Samuel Twardowski sullo sfondo dell'epica eroico-biografica  
del XVII secolo

R i a s s u n t o

Il libro concerne il componimento *Książę Wiśniowiecki Janusz* (Il principe Wiśniowiecki Janusz), un'opera trascurata nelle ricerche svolte finora, di S. Twardowski — uno dei più grandi esponenti dell'epica dell'antica Polonia. Questo poema di modeste dimensioni è stato presentato nella dissertazione come genere biografico del modello nazionale di *heroicum*.

Prendendo in considerazione la poca popolarità di *Książę Wiśniowiecki Janusz* (Il principe Wiśniowiecki Janusz) sono stati descritti i fatti legati alla stesura (1636) e alla pubblicazione (1646) del poema, con un accento speciale posto sulle relazioni dell'autore con il mecenate Janusz Wiśniowiecki e con la tipografia di Daniel Vetter.

Lo scopo principale della tesi sta però nell'esame dell'aspetto genologico dell'opera. Perciò il suo sfondo è quello dell'epica antica (il modello di Publius Papinius Statius) e della teoria del poema epico moderno, risalente al XVI—XVII secolo (vi sono da sottolineare i nomi di Cinzio Giambattista Giraldis e Maciej Kazimierz Sarbiewski). I concetti di Twardowski sull'epopea (inclusa la sua variante biografica) sono stati confrontati con la pratica letteraria polacca ed europea precedenti alla produzione letteraria del poeta (vi sono tra l'altro Torquato Tasso, Luis Vaz de Camões, Jan Kochanowski).

Nell'analisi dettagliata della struttura di *Książę Wiśniowiecki Janusz* (Il principe Wiśniowiecki Janusz) è stato adottato il metodo della descrizione dell'opera in relazione alla poetica dei generi letterari quali: epicedium, epitalamium, hodoeporicon, epica eroica, biografia. L'applicazione di tale metodologia è stata condizionata dalla complessa struttura del poema la quale è determinata dal sincretismo dei generi tipico delle letterature barocche. Dallo studio del componimento risulta che esso „aveva assimilato” la poetica dei generi sopraelencati, anche se la sua struttura è dominata dai due generi che si alternano reciprocamente, e cioè quelli epico e biografico.

Un'altro problema sollevato nella tesi è l'individuazione degli elementi biografici in alcune altre opere epiche di Twardowski (sono stati presi in considerazione *Przeważna legacyja*, *Pałac leszczyński*, *Władysław IV*). In questo modo è stato definito il ruolo di *Książę Wiśniowiecki Janusz* (Il principe Wiśniowiecki Janusz) nell'opera epica dell'autore; *Książę Wiśniowiecki Janusz* (Il principe Wiśniowiecki Janusz) può essere considerato un punto di partenza per il monumentale *Władysław IV*.

Nel capitolo finale della tesi è stata presentata una rassegna dei componimenti affini al poema *Książę Wiśniowiecki Janusz* (Il principe Wiśniowiecki Janusz). Sulla loro struttura avevano influito

in maniere uguale la poetica epica e quella biografica. Sono le opere risalenti al XVII secolo di Jan Achacy Kmita, Paweł Zapartowicz, Walenty Odymalski, Samuel Leszczyński, Remigiusz Suszycki e altri. Dall'analisi riportata risulta che l'epopea biografica costituiva una rara variante del genere epico sullo sfondo della letteratura in lingua polacca del secolo XVII.

BUŚ



Elementy graficzne na okładce i stronach działowych  
*Maria Kasperek*

Redaktor  
*Alina Wodniecka*

Redaktor techniczny  
*Barbara Arenhövel*

Korektor  
*Krystyna Baron*

Copyright © 2000 by  
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego  
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336  
ISBN 83-226-0927-2

Wydawca  
**Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego**  
**ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice**

Wydanie I. Nakład: 250 + 50 egz. Ark. druk. 10,0. Ark.  
wyd. 13,5. Przekazano do składu w listopadzie 1999 r. Podpisano  
do druku w styczniu 2000 r. Papier offset. kł. III, 80 g.

Cena 14 zł

Wykonanie: Przedsiębiorstwo Miernictwa Górniczego  
Sp. z o.o. Oddział Poligrafii  
ul. Mikołowska 100A, 40-065 Katowice

Renata Ryba

*Księżę Wiśniowiecki Janusz* Samuela Twardowskiego  
na tle bohaterskiej epiki biograficznej siedemnastego wieku

Wykaz ważniejszych błędów dostrzeżonych w druku

Strona	Wiersz		Jest	Powinno być
	od góry	od dołu		
s. 19	przyp. 1	10	<i>Pod szczęśliwą elekcję...</i>	<i>Pod elekcyję szczęśliwą...</i>
s. 30	przyp. 34	5	<i>Miscelanea staropolskie</i>	<i>Miscellanea staropolskie</i>
s. 64	4		pragnienie	pragnie
s. 64	20		Wiśniowiecki	Wiśniowieckiemu

PN 1832

nr inw.: BG - 292920



BG 292920



ISSN 0208-633  
ISBN 83-226-0927-2